

Галина Устольская 23/5/87

УСТВОЛЬСКАЯ



Г. Уствольская. 1952 год.

О.Гладкова

Галина
УСТВОЛЬСКАЯ—
музыка
как
наваждение

Санкт-Петербург



«МУЗЫКА»

1999

Гладкова О.

«Галина Устовольская. Музыка как наваждение». —
СПб: Музыка, 1999. — 168 с.

Это первая монография, посвященная творчеству крупнейшего петербургского композитора, последние годы все чаще представляющего русскую музыку на престижных зарубежных фестивалях современного искусства. На Родине ее творчество почти не известно, столь же загадочна личность композитора. Уникальный феномен Г. Устовольской пытается осмыслить автор книги — петербургский музыковед О. Гладкова. Написанная в научно-популярном жанре книга адресована музыкантам-профессионалам и широкому кругу любителей музыки.

ISBN 5-85772-006-0

©Издательство «Музыка» 1999 г.

Искусствоведы, критики, музыковеды по старинке судят об искусстве в целом и о музыке в частности. Они не входят в суть самого сочинения. Это очень плохо. Я много раз говорила и очень прошу: лучше ничего не писать о моей музыке, чем писать одно и то же — камерная, камерная, религиозная и еще раз камерная.

Если моей музыке суждено продержаться какое-то время, то нестандартный музыкант поймет, что моя музыка новая по смыслу и содержанию, мне неудобно так говорить о себе, но я решилась на это.

*Я включила в свой «Каталог» мое истинное, духовное, **не религиозное** творчество. Как правильно сказал Ван Гог: «Моя живопись покажется многим простой, слишком примитивной». Оказывается, простым быть очень непросто! Так и я могу сказать: «Мою музыку просто не понимают!»*

*Некамерность в моей музыке — это новое, это плод моей мучительной жизни в творчестве! И дело не в количестве исполнителей, а в сути самой музыки, мне очень трудно все время читать: «камерная музыка», «камерная симфония». Даже все мои Сонаты, «Большой дуэт», «Дуэт для скрипки и рояля», Композиции и т.д. — **не камерные!***

Я устала об этом говорить. Если я всю себя, все свои силы вкладываю в свои сочинения, то и слушать меня надо по-новому, тоже вкладывая свои силы! Слишком по-старому судят, слишком неправильно. Верю, что в будущем будет не так. Я устала объяснять. Все формы, полифонию и т.д. надо судить по-новому!

Я бы советовала музыковедам обновить свой взгляд на музыку, если музыка этого заслуживает.

*Чувствую полную бесполезность того, что сейчас пишу. Но ведь капля камень долбит, пусть, если кто-нибудь захочет написать про мою музыку, назовет ее **инструментальной**.*

Еще не создана музыка не для инструментов. Каждый видит, что многие инструменты стали музейными экспонатами. Форма в сонате, симфонии тоже меняется. Ведь не пишут же в форме Моцарта, Гайдна, Генделя. Театр меняется тоже.

«Минимальная» музыка, Шенберг, Веберн — все это, почему-то, надо ко мне приписывать. А почему не Верстовский? Пишут, что я от Веберна, что моя музыка имеет древнерусские корни, пишут про композиторов, фамилии которых я вообще не знаю. Полю Гогену, пишет ли он таитянок или «папуасов», не приписывают, что он от Рембрандта. Ван Гог, пишет ли он дырявый стул или кривые холмы, не приписывают, что он от Мурильо. Наверное, я не имею права сравнивать себя с великими мастерами, но должна сказать: музыковеды, если они творческие люди, должны так же глубоко искать, так же выстрадать свои работы, как страдаю я. Лучшие ничего не писать о моей музыке, чем отделаться сиюминутными впечатлениями, нужно много думать. Какие древнерусские корни прослеживаются, скажем, в моих «Композициях»? В каком из сочинений слышится древнеиндийский эпос? Досужие вымыслы музыковедов.

Я живу в XX веке, когда вокруг меня тысячи течений...

Я все силы отдаю, молясь Богу, своему творчеству; у меня есть мое творчество, моя музыка, только моя!

Галина Уствольская

17 января 1994 года.

С момента, когда написаны эти строки, прошло несколько лет, но они ничего или почти ничего не прибавили к сказанному о творчестве композитора. Галина Уствольская — сегодня, как и двадцать лет назад — по-прежнему остается самой загадочной фигурой музыкального Петербурга, а ее сочинения все так же оставляют ощущение тайны, непознанности и не-

возможности полного познания... Город, в котором прошло ее детство, юность и зрелость, не заплатил Уствольской широким признанием, известностью или привилегированным положением. Она была «лишней» и среди тех, кто занимал высокие посты и получал правительственные награды в эпоху социализма, так и тех, кто поднялся в постсоветское время, с готовностью меняя кантаты о Ленине на бесконечные фальшивые «Господи, воззвах». Уствольская не эмигрировала, как многие музыканты; долгие годы она прожила во «внутренней эмиграции», и политические игры, перемещения власть предержащих или капризы музыкальной моды беспокоили ее не больше, чем изменение погоды — человека, сидящего в хорошо защищенном собственном доме у своего очага. Эстетико-стилевая замкнутость музыки Уствольской и личностная самодостаточность всегда выделяли ее в меняющемся композиторском окружении.

На Родине сочинения Уствольской исполнялись нечасто, но каждая премьера была заметным событием филармонической жизни. В архиве композитора почти не сохранилось афиш, напоминающих об авторских вечерах (их — считанные единицы в жизни Уствольской), но есть иное: поклонение, и даже более — благоговейное отношение к ее творчеству немногих знатоков, интерес редких, но преданных ее музыке исполнителей.

Невозможно отрицать того, что феномен Уствольской — одно из крупнейших явлений русской художественной культуры нашего времени. В эпоху кризисную, аклассическую эта музыка смогла подняться до классических высот. Наверное, кто-то увидит в сонатах, симфониях, композициях Уствольской черты облика музыки будущего. Нельзя не заметить другого: творчество композитора воспринимается эпилогом огромной обобщаю-

щей силы, трагическим послесловием в истории русской музыки нынешнего столетия. Значение Уствольской как «последнего из могикан» классического века русской элитарной культуры еще предстоит осознать; отраднo то, что ее сочинения с недавнего времени звучат все чаще — к сожалению, не в России, а за рубежом — и географический диапазон ее концертов неуклонно расширяется. На Западе барьер молчания вокруг музыки Уствольской уже сломлен: с большим успехом исполнялись ее сочинения в Германии, Швейцарии, Англии и Голландии; неоднократно она участвовала в знаменитом Голландском фестивале; два авторских концерта в Амстердаме (январь 1996 года), прошедшие под эгидой Мстислава Ростроповича, имели значительный резонанс. В ноябре 1998-го в рамках известного Венского фестиваля современной музыки состоялась серия авторских вечеров Уствольской — прозвучало тринадцать произведений композитора! Почти одновременно с ее сочинениями познакомилась публика «Парижской осени-98». Готовятся иные авторские концерты и фестивали. Записаны новые компакт-диски. Музыку Уствольской включают в свой репертуар именитые исполнители.

Американский Биографический институт присудил композитору пожизненное почетное звание, по рекомендации института Галина Уствольская названа Человеком года — 1993. Немногом раньше — в 1992-ом — Уствольская стала лауреатом Хайдельбергской премии, присуждаемой за достижения в области искусства. Имя композитора все чаще звучит по радио и появляется в прессе.

Назойливые попытки журналистов, теле- и кинодеятелей, в погоне за сенсацией пытающихся «разговорить» Уствольскую, «поймать в кадр» мгновения творчества, обречены на неудачу. Круг общения Уствольской предельно мал и закрыт для непосвященных.

Замкнутый мир ее личности и музыки не терпит поверхностного вмешательства, любопытных, летучих взглядов. Она почти не бывает на людях. Ее не встретишь на фестивалях и конкурсах, на дежурных «Музыкальных веснах» и других мероприятиях Союза композиторов, она не стремится на шумные премьеры и не бравирует доскональным знанием музыкальных новинок и современных авторов. Ее отшельничество — человеческое и творческое — стало легендой, но не снобизм ему причиной, а желание сберечь свою индивидуальность, собранность, волю, не растратить их в суете и праздном, пустом общении.

Уствольская никогда не сочиняла музыки по просьбе такого-то артиста или по заказу такого-то коллектива. не стремилась сделать блестящую карьеру. Считала унижительным «проталкивать» сочинения на сцену. Более того — нередко противилась звучанию своей музыки в исполнении, которое не устраивало ее как автора. Возможно, это отчасти объясняет трудности, с которыми произведения Уствольской находили путь к отечественной концертной эстраде.

Музыка написана; она будет жить. Этого достаточно, если искусство — не средство, а способ существования, и каждая музыкальная фраза — долго вынашиваемая мысль...

Судьба подарила мне незабываемые встречи с Галиной Ивановной в классе композиции Музыкального училища имени Н.А. Римского-Корсакова. Невозможно передать сильнейшее влияние — нет, власть ее личности — над нами, четырнадцати-шестнадцатилетними подростками. Точное, подчас жесткое слово, оригинальная внешность, особенная манера общения — в памяти всплывает не только это, но и фраза, сказанная одним из наших учителей: «Когда-нибудь вы будете гордиться этими уроками». А еще шутливое: «Сохраните матрикул

с автографом Уствольской». Странное ощущение остав-
ляла в те годы ее музыка: детскому неразвитому слуху
она казалась сложной и «тяжелой», но, вместе с тем,
притягивала первозданной магической силой — пости-
жение ее было долгим, и время не укорачивало ди-
станцию между слушателем и музыкой, а, напротив,
открывало все новые горизонты и грани.

Говорить о творчестве Уствольской нелегко — этой
музыке почти невозможно подобрать словесный экви-
валент. И попытаться приблизиться к ней — значит не
столько анализировать соединения звуков, сколько
осмыслить особенное впечатление, рождаемое ими.

Эту музыку нельзя зарыть. Она подчиняет, прони-
кая в сознание все глубже и глубже, уходя в потаен-
ные его уголки, и остается — НАВАЖДЕНИЕМ.

ГЛАВА I

МУЗЫКА КАК НАВАЖДЕНИЕ

*«Я прошу всех,
кому дорого мое творчество,
не делать
его теоретического анализа».*

Г. Уствольская

*«Кажется, что эта музыка
возникла под принуждением
и против воли увлекает слушателя
или слушательницу».*

Т. Майер

...На авторском вечере в Амстердаме после исполнения Второй симфонии произошло нечто необычное: публика Концерт-холла, покинув свои места, толпой хлынула к сцене, и подойти к Уствольской, стоявшей перед оркестром, и кланявшемуся Ростроповичу долгое время не представлялось возможным¹. Это не было овацией или шумным успехом в обычном смысле: впечатление, произведенное музыкой, походило скорее на массовый гипноз, и о магическом воздействии симфонии, о подавляющей силе и «раздражающем импульсе» музыки толковали позже рецензенты влиятельных столичных газет.

У того, кто слушает музыку Уствольской или пытается сыграть на рояле ее «Двенадцать прелюдий» и шесть сонат, не возникает ощущения чего-то художественного, — заметил один из написавших о ней, и это напомнило эпизод из недавнего прошлого. Как-то раз в консерваторском классе я прослушивала Вторую симфонию — произведение, исполненное бездонного одиночества и гнетущего страха. Слепой и бессильный разум, ранимая человеческая душа — затерявшаяся в мире неживом, холодном и вечном. Симфонический оркестр, звучащий особо, не традиционно, и голос, рвущийся в тоскующем крике, стоне, всхлипе. В класс вошли двое музыкантов, прислушались... «Господи, что это такое?» «Симфония.» «???...» Полно, музыка ли это? Иль звуковая медитация, грань между реальностью и сном — кто из нас не знает этого ощущения полубытия, когда странные, причудливые образы из глубин подсознания вдруг обретают конкретность, весь мир и все разнообразие жизни «укладываются» в одну фразу, одно слово и даже невыразимое словами состояние, а скрытая от человека реальность небытия становится понятной, как простая гамма. Музыка подсознания? Возможно... Порой она кажется пределом, крайней точкой развития авангарда, за которой искусство

уже смыкается с неискусством. Впрочем, талантливая, истинная музыка — это всегда выход к неизвестному, непознанному.

Творчество Уствольской оставляет ощущение предела не только в эстетико-стилевом плане; это «край» во всем: в максимальной содержательной насыщенности каждого мотива, каждого звука; в обжигающем эмоциональном накале; в интеллектуальном наполнении и мощном энергетическом излучении. «Предельно допустимой» кажется и техника использования традиционных музыкальных инструментов: одновременное звучание очень высокого и максимально низкого регистров, едва охватываемое слухом, настойчивые удары кулаком по клавишам фортепиано, «обвалы» кластеров, *ssssss* или *rrrr*, предписываемые для исполнения солисту. На пределе представлений о филармонических музыкальных инструментах находятся и новые тембры — куб деревянный, 43х43 см, стенки 1,5 см, ударять деревянными молотками (Композиция № 2 «Dies irae»). Пугающе неординарным выглядит и весь инструментальный состав Второй композиции: восемь контрабасов, ударный и фортепиано. Палитра тембров в двух других Композициях столь же уникальна.

Характеризуя музыку Уствольской, к ней нередко подбирали параллели и сравнения из областей, далеких от искусства — физики, техники, химии, говорили о «сверхплотной звуковой материи» и «космическом, марсианском удельном весе каждой ноты», «высоковольтном напряжении» и «мощном силовом поле» музыкальных тем; сопоставляли стиль композитора с новыми, открытыми в двадцатом веке видами энергии, обладающей колоссальной созидательной и разрушительной силой; уподобляли музыку «лучу лазера, способному резать металл». Ассоциации эти особенно показательны в применении к творчеству автора, избежавшего главной

болезни современного искусства — тяги к изобретательству и звуковому конструированию, возникшей под влиянием мощной научно-технической революции и разъедающей, подобно вирусу, различные музыкальные направления и жанры.

Не увлечением чрезмерной техничностью, но иной стороной соприкасается искусство Уствольской с немusикальными сферами века космоса и сверхзвуковых скоростей. Подобно современной науке, подошедшей к пределам допустимого и перешагнувшей их — в клонировании человека или опасных экспериментах с новыми, неуправляемыми видами энергии — музыка Уствольской погранична. Ее сонаты или симфонии — нечто большее, чем музыка; предельная психологическая достоверность разрушает ощущение искусства.

Внемusикальные параллели свидетельствуют и о затрудненности музыкальных аналогий: всякие рассуждения о влияниях и взаимовлияниях по отношению к искусству Уствольской, как правило, «притянуты за уши» — этой музыке невозможно подражать. Эпитеты «из точных наук» близки ей еще по одной причине: есть некая объективность воздействия музыки Уствольской, не зависящего от профессиональной подготовки, музыкальной осведомленности и даже общей культуры слушателя. предельно элитарное, адемократичное искусство Уствольской оставляет сильное, неизгладимое впечатление у самой немusикальной аудитории (в тех редких случаях, когда эта музыка оказывается ей доступна)². Тренированное ухо профессионала и неискушенное — дилетанта улавливают главное: истинность и концентрированную духовность. Музыка захватывает, увлекая за собой, или вызывает неприятие, даже отталкивание («эта симфония съедает вас», — заметил один из слушателей). Музыка очерчивает «магический круг», она не доставляет эстетического удовольствия,

напротив, «человек кажется себе скованным». Ее трудно осмыслить, и вряд ли кто-нибудь в зале мог бы сразу сказать, о чем она, но магнетической силе этого искусства нельзя не поддаться. Музыка продолжает доминировать над вами и после того, как звучание кончилось; пережитое впечатление будоражит и прочно оседает в памяти.

Ведущим принципом творчества Уствольской был и остается строжайший отбор выразительных средств. Сочинение, звучащее несколько минут, создается годами... Продумана любая деталь — вплоть до одежды исполнителей-солистов. Суровый, черно-белый колорит. огромное, нечеловеческое напряжение и внутренняя собранность, немногословность — только о главном! — каждая нота значима, каждый штрих — необходим. Эта музыка трагедийна по сути, ее нельзя только прослушать, ее нужно прожить, и она обжигает экспрессией и болью. Удивительно ли, что после исполнения сочинений Уствольской аплодисменты кажутся не вполне уместными? Как после исповеди.

На первый взгляд, оттенок религиозности близок музыке композитора — достаточно вспомнить названия некоторых произведений: «Иисусе Мессия, спаси нас!» (Третья симфония), «Молитва» (Симфония № 4), «Amen» (Симфония № 5) или уже упоминавшаяся Вторая композиция «Dies irae». Хотя духовные тексты в сочинениях Уствольской — совсем иное, нежели интерес к обряду и, тем более, не дань моде, но обращение к темам нетленным, высоким — пусть никогда не звучит эта музыка светло и благостно: душа обречена навечно! Рядом с истовым словом композитора любой поэтический текст казался бы приземленным и внешним, и только молитва сопоставима с музыкой сильнейшей энергетикой и максимальной духовной обнаженностью. Молитва дарует очищение. Музыка — тоже.

Растворяющееся в тишине пиано и беспредельное, отчаянное форте... *Espressivissimo*, длинные, прерывающие дыхание музыки, паузы. Артисты, облаченные по указанию автора в глухие черные одежды без украшений. Как далеко это от эпатажа! Никакой концертности, направленности на слушателя — только воля и несгибаемость духа, запечатленные в звуках, отчаяние одиночества и... страх перед жизнью. Боязнь ее — и в чистом звучании детских голосов (Первая симфония), и в одинокой последней молитве, оберегающей душу Человека от неведомых сил, которым нет названия — душу грешную, кающуюся и обретающую, наконец, долгожданное прощение (Пятая симфония). Власть музыки такова, что, слушая ее, украдкой перекрестится убежденный атеист. Непостижима сила короткого мотива-заклинания, магия ритмического остинато!

Уствольская создала, наверное, самый чистый в советской музыке вариант экспрессионизма... абсолютно самобытный, духовно независимый. В его генетической основе ощущается речевое начало, истовое произнесение-скандирование, энергия которого слышна даже в тихих эпизодах, — написала московский музыковед Светлана Савенко.

Тщетны попытки найти в композиторском почерке Уствольской нечто женское — усилия эти не только напрасны, но и бессмысленны. Решительное и мужественное, лишенное рефлексии и сентиментальности музыкальное слово Уствольской антагонистично представлениям о мягкой, чувствительной женственности. А редкая в ее творчестве детская тема звучит без умиленных красок.

...Лет пять-шесть назад, в одной из радиопередач на зарубежной волне исполнялась музыка Уствольской с комментариями о «молодом композиторе из России» —

оплошность досадная, но примечательная. Партитуры, десятилетиями пылившиеся на полках, звучат сегодня как премьеры. Сочинения, написанные композитором сорок лет назад, и произведения 80-90-х годов близки по манере. Кто-то назовет это уникальное явление «определенной ограниченностью» автора, а кто-то — верностью художника себе и своей теме Галина Уствольская заявила о себе в конце 40-ых — начале 50-ых годов; созданные в это время Октет, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано или Двенадцать фортепианных прелюдий и определили тот «стиль Уствольской», которому не найти аналогий и который практически не эволюционировал.

«Стоит отметить, что на вечере (1979 г.), посвященном творчеству Уствольской, — говорилось в журнале «Советская музыка», — один музыкант был поражен сознанием того, что эта музыка была написана в 1952 году: по ошибке он принял ее исполнение за премьеру. Следует признать, что не многие произведения, написанные в 1952 году, звучали бы в 1979 году как новые сочинения»³.

Во все времена — а жизнь Галины Уствольской протекала на фоне быстро сменяющих друг друга музыкальных направлений — за нею всегда сохранялся «титул» самого неконъюнктурного российского композитора. Должно быть, поэтому иных, официальных, титулов не было... Да к ним Уствольская и не стремилась. В годы борьбы с «формализмом» она осмеливалась писать сочинения, далекие по языку от музыки демократичной и мелодической. Позже самобытный стиль Уствольской устоял под натиском «фольклорной» и «ориентальной» волн. В период всеобщего увлечения конструктивизмом, почитающим всякую эмоцию в искусстве за моветон, музыка Уствольской оставалась предельно искренней и экспрессивной, конъюнктурный по своей

природе авангард в ее творчестве предстает иным — наполненным духовно, лишенным нарочитой умозрительности.

«Жизнь Уствольской влечется в забвении, хотя она создала подлинные шедевры», — отметил один из написавших о ней. «Не могу назвать другого примера, где бы между уровнем художественных достоинств музыки и уровнем ее популярности возникал бы такой огромный перепад», — добавлял иной. Популярность! Применимо ли вообще это слово к замкнутой «вещи в себе» — музыке Уствольской? Возможно ли путем словесных толкований приблизить это искусство (напоминающее айсберг — с маленькой видимой частью и огромной подводной, глубинной) к всеядному уху современников, напичканному музыкой пестрой, эклектичной, зачастую банальной?

Известная фраза Уствольской о неприятии теоретического анализа ее музыки обезоруживает и утешает одновременно: действительно, анализ на нотно-структурном уровне совершенно не объясняет ни ярко выраженной индивидуальности стиля композитора, ни механизма уникального силового воздействия сочинений на слушателя. Современный теоретический аппарат «зашкаливает» от соприкосновения с музыкой, по отношению к которой теряют смысл основные понятия — мелодия, лад, метр; в ней нет ни размера, ни тактов. Симфония может длиться всего шесть минут. Что же касается камерного жанра, то любое из сочинений Уствольской, независимо от состава исполнителей, даже сольную миниатюру, нельзя считать камерной музыкой по содержанию: соната, дуэт или трио масштабностью высказывания не отличаются от симфонии. Лирика? Эпос? Драма? Жанровые определения не применимы к искусству, лишенному каких-либо примет музыкального быта; это максимальное погружение в себя, очищенная от всего внешнего жизнь духа...

«Сбросьте статую с горы — что отколется, то лишнее», — считал Микельанжело, и этот афоризм мог бы стать эпиграфом к творчеству Уствольской. Ее музыку, чуждую пластичности и живописности, часто сравнивали со скульптурой; манера «отсекать все лишнее» сказалась не только в языке или жанровых пристрастиях, но и в объеме музыкального наследия — оно невелико по количеству названий. Одно из высказываний Уствольской подтверждает позицию композитора: «Нельзя в море опусов сказать новое. В каждом из этих опусов! Это противоестественно! Тому есть много примеров в истории».

Муза Уствольской не плодovита и не суетлива; ей чужда занимательность. Должно быть, поэтому сюжетные, событийные жанры — опера, балет, музыка к драматическому спектаклю или фильму — никогда не привлекали композитора; во всяком случае, не к ним относятся слова Уствольской об ее «истинном, духовном творчестве». Сфера Уствольской — симфоническая и ансамблевая музыка, и инструментальные ансамбли порой необычны даже для авангарда.

Именно эти сочинения и вошли в знаменитый Каталог — отредактированный список произведений, составленный авторской рукой (явление столь же уникальное, как и сам стиль Уствольской). Каталог построен по хронологическому принципу и включает немногим более двадцати названий.



КАТАЛОГ

1. Концерт для фортепиано с оркестром (1946).
2. Соната для фортепиано (№ 1) (1947).
- 3.* Былина для баса с оркестром
“Сон Степана Разина” (1948).
4. Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1949).

5. Соната для фортепиано (№ 2) (1949).
6. Октет для двух гобоев, четырех скрипок, фортепиано и литавр (1949-1950).
7. Соната для фортепиано (№ 3) (1952).
8. Соната для скрипки и фортепиано (1952).
9. Двенадцать прелюдий для фортепиано (1953).
10. Симфония № 1 для оркестра и двух мальчиков-солистов (1955).
11. Соната для фортепиано (№ 4) (1957).
- 12.* Две симфонических поэмы (1958 и 1959).
- 13.* Сюита (1959).
14. Большой дуэт для виолончели и фортепиано (1959).
15. Дуэт для скрипки и фортепиано (1964).
16. Композиция № 1 «Dona nobis pacem» для флейты-пикколо, тубы и фортепиано (1970-1971).
17. Композиция № 2 «Dies irae» для восьми контрабасов, ударного и фортепиано (1972-1973).
18. Композиция № 3 «Benedictus, qui venit» для четырех флейт, четырех фаготов и фортепиано (1974-1975).
19. Симфония № 2 «Истинная, вечная Благость!» для оркестра и певца-солиста (1979).
20. Симфония № 3 «Иисусе Мессия, спаси нас!» для оркестра и солиста (1983).
21. Симфония № 4 «Молитва» для трубы, там-тама, фортепиано и женского голоса (альт) (1985-1987).
22. Соната для фортепиано (№ 5) (1986).
23. Соната для фортепиано (№ 6) (1988).
24. Симфония № 5 «Амен» для гобоя, трубы, тубы, скрипки, ударного и солиста-чтеца (1989-1990).

Сочинения, обозначенные * — Былина, Сюита и две поэмы — были включены в Каталог позднее. Отношение композитора к этим, отмеченным авторской

немилостью произведениям, свидетельствует о предельной требовательности музыканта к себе, а их стиль показателен в сравнении с другими сочинениями — Устольская могла писать иначе, могла создавать музыку, которая принесла бы ей заслуженную популярность, но выбрала другой путь, сознательно и бескомпромиссно.

Остальные сочинения Каталога анализируются в соответствующих главах.



ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ⁴ (1946)



Концерт — самое раннее сочинение Устольской, включенное в авторский Каталог, написано для фортепиано, большого струнного оркестра и литавр;

созданный двадцатисемилетним композитором, Концерт отмечен зрелостью музыкального мышления, законченностью и оригинальностью стиля.⁵ Почерк Уствольской уже узнаваем — в темах емких, «колючих» и властных, в особой энергии ритма, в мощном волевом начале. При том, что многое отличает эту музыку от более поздних сочинений автора: и в записи (тактовая черта, проставленный метр), и ладо-тональной организацией, и по содержанию; полнокровная музыка Концерта ближе к реальности, нежели к черте подсознания. Контрастны две основные образные сферы: стихия могучих, первозданных сил, решительность, стремление к действию и хрупкая, нежная лирика.

Сочинение, свидетельствующее о чрезвычайной талантливости и смелости молодого автора, ожидала судьба драматическая, вплоть до запрета на исполнение. Музыка Концерта опровергает доводы тех, кто видит в Уствольской прямую последовательницу Дмитрия Шостаковича — самобытное по языку и манере, произведение написано в консерваторские годы, когда влияние учителя могло бы быть особенно заметным.

Необычно трактован уже сам жанр — свойственное инструментальному концерту соревновательное, виртуозное начало не акцентировано; сочинение кажется близким симфонии для оригинального исполнительского состава. Позже «симфонией для двух инструментов» назовут скрипичную сонату и Большой дуэт для виолончели с фортепиано.

Столь же индивидуальной кажется и форма Концерта, «слитно-контрастная» — последовательно сменяющие друг друга разделы *Lento assai* (4/4), *Andante (cantabile)* (6/8), *Pesante* (6/8), *Largo* (6/8), и *Grave* (3/4) — *Tempo I* логически связаны и образуют крупную одночастную композицию. Форма в целом тяготеет

к концентричности и аrochenности: Largo напомнит ритмику и образность Andante (cantabile), а завершающая Концерт кода — его начало.

Сочинение монотематично; все темы Концерта близки начальному тезису-эпиграфу (*пример на стр. 19*). Основная музыкальная мысль предельно собрана и концентрирована; мощный импульс, излучаемый кратким ритмически заостренным мотивом ♩ («Вначале был ритм!»), «взрывная» сила, «высвобождающаяся» в его развитии, подобна ядерной реакции, вызванной распадом микроскопического атома. И так же как ядерная энергия, разрушительная и созидательная одновременно, двойственна духовная природа музыки: в ее безграничной силе таится трагедийное начало.

Тема проходит трижды, напоминая свободно трактованное фугато — у сольного фортепиано, затем — у струнного квартета, а после — в звучании литавр, сохраняющих интонационное и ритмическое ядро темы. Музыка активная и решительная в последующем Andante (cantabile) удивительным образом трансформируется в тему, противоположную по смыслу — ранимую, проникновенно-лирическую (*пример 1 на стр. 22, 23*).

Главнейшую роль в преобразованиях темы играет ритм — «стальной» пунктир $\frac{4}{4}$ сменяется покачивающимся движением $\frac{6}{8}$, асимметрия императивных мотивов-возгласов — плавной закругленностью фраз. Музыка ярких контрастов спаяна не только общностью тем, но и единым внутренним нервом.

Символично обращение автора к фортепиано — среди произведений, включенных в Каталог, нет ни одного, в котором не участвовал бы этот инструмент, и роль его не была бы заметна (единственное исключение в этом отношении представляет последнее сочинение Каталога — Пятая симфония «Амен»); только для

фортепиано композитором написаны сольные прелюдии и сонаты. Ведущее значение имеет тембр фортепиано и в Концерте. Нередко этот инструмент остается один — сольных высказываний, “монологов” фортепиано в Концерте несколько, но лишь одно из них названо автором каденцией. В противоположность традициям каденция расположена в центральной части сочинения.

Оригинальна фактура фортепиано и струнных. Полипластовость, объемная, утолщенная трелями мелодическая линия, повторение краткого мотива-заклинания в коде — эти приметы языка Концерта найдут продолжение в последующих произведениях Уствольской.

Тяжелыми, настойчивыми ударами фортепиано и литавр завершается кода — музыкальный эпилог, не точкой, но многоточием...(пример 2 на стр. 23, 24)

1.

7 Andante (cantabile) (♩ = 108-112)

The musical score for Example 1, measures 108-112, is presented in a system of five staves. The top two staves are for the piano, and the bottom three are for the strings. The tempo is marked 'Andante (cantabile)' with a quarter note equal to 108-112 beats. The key signature has three flats. The piano part begins with a melodic line in the right hand, marked 'dolce' and 'p'. The left hand plays a sustained chord. The string part features a sustained chord in the lower register, marked 'ppp' and 'sen.'.

First system of a musical score in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score consists of two systems, each with two staves. The first system contains measures 1-2, and the second system contains measures 3-4. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings like 'v' (accendo) and 'div.' (diviso).

2.

Second system of a musical score in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The score consists of two systems, each with two staves. The first system contains measures 5-6, and the second system contains measures 7-8. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings like 'non div.' (non diviso).

This musical score page, numbered 8, features a piano accompaniment and an orchestral arrangement. The piano part is written for two staves (treble and bass clef) and consists of a continuous eighth-note pattern in the left hand and a more complex eighth-note pattern in the right hand. The orchestral part is arranged in five staves, including a string section (violin I, violin II, viola, and cello/double bass) and a woodwind section (flute and clarinet). The woodwinds play a melodic line with a trill in the flute part. The strings provide harmonic support with sustained notes. The score is marked with a forte (*fff*) dynamic throughout. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

ГЛАВА II

ГАЛИНА УСТВОЛЬСКАЯ — ХУДОЖНИК И ЧЕЛОВЕК

*«Я, как Диоген,
забралась бы в бочку и жила там.
Это был бы лучший вариант моей жизни»*

Г. Уствольская

*«Галина Уствольская
не изображает из себя в Санкт-Петербурге
Grand Old Lady,
которой она сегодня, конечно, могла бы быть.
Она живет довольно одиноко;
музыканты относятся к ней почти как к святой».*

Т. Майер

— Галина Ивановна, какие первые музыкальные впечатления Вы помните?

Г.У.: В детстве, слушая в театре «Евгения Онегина», так разревелась, что меня вывели из зала. Жалко было Онегина. Мать сказала, что Галину никуда нельзя водить, так как она только позорит нас. Помню, оркестр произвел на меня такое впечатление, что я сказала: «Хочу быть оркестром!»

— Вас учили на каком-нибудь музыкальном инструменте?

Г.У.: Да, на виолончели. Играла я плохо, неидеальным был и сам инструмент: струны спускали, колки скрипели, несмазанные, приходилось все время подтягивать струны. Усаживалась заниматься неохотно, но когда играла, то полуглухой отец (он потерял слух после болезни) садился рядом и слушал. Это меня очень трогало.

— Расскажите о Ваших родителях, о детстве, были ли в Вашей семье музыканты?

Г.У.: Нет, музыкальных корней в роду не было. Отец, Иван Михайлович Устовольский — юрист, адвокат, происходил из семьи священника; дед был крупной, значительной фигурой в духовном мире. Об этих истоках говорит и наша фамилия. Мать, Ксения Корнильевна Потапова, намного пережившая отца (он умер сразу после войны) — школьная учительница. Происходила из обедневшей дворянской семьи, сумевшей дать ей неплохое образование. Сколько себя помню, жили мы в постоянной материальной стесненности. По бедности я ходила в старом пальто отца (оно мне было длинно) и его же новом кашне, которое потом подарила какой-то девочке. Любила все дарить, хотя у самих ничего не было лишнего.

С детства не терпела над собой давления. Очень часто пропускала занятия в школе. Уезжала на Острова в трамвае и смотрела по несколько часов, как птички купаются в луже. По городу бродила бесцельно, рассматривая витрины. Приходила домой поздно; не хотелось туда, где будут ругать.

— *Полните ли Вы какие-нибудь детские привязанности?*

Г.У.: На даче все дети уходили играть вместе, а я от них пряталась, садилась в глуши у озера и рисовала. В детстве меня абсолютно не понимали (впрочем, как и сейчас), росла сама по себе. Я была брошена. Родители жили своей жизнью. Мои нервы подорваны с тех пор... Помню, совсем маленькой забиралась под рояль, чтобы не ходить в гости, куда брали с собой родители. Хотелось остаться одной. Потом, когда стала взрослой, родственники не понимали мою музыку, не понимали, почему я сочиняю «в стол», а не пишу песни, чтобы иметь деньги.

Вся жизнь Галины Уствольской связана с одним городом. Она родилась в Петрограде 17 июня 1919 года. В 1926 году начала заниматься музыкой в Ленинградском хоровом училище (тогда оно еще не было учебным заведением мужского профиля, как впоследствии). Училась в Ленинградской консерватории с 1940-го по 1947-ой (с перерывом в годы войны). Сразу после окончания консерватории была принята в Союз композиторов. Продолжила обучение в аспирантуре (1947-50 гг.). С 1948-го вела класс композиции в ленинградском Музыкальном училище им. Н.А. Римского-Корсакова. Первые произведения Уствольской имели значительный успех и исполнялись

ведущими музыкантами на престижных концертных площадках города. Одним из ранних сочинений — былинной «Сон Степана Разина» четыре раза подряд открывал сезон Большой зал Ленинградской филармонии. Однако, довольно скоро — по воле чиновников от искусства и иных «сильных мира сего» — имя композитора стало постепенно исчезать с концертных афиш, премьеры звучали все реже; между окончанием и изданием сочинений проходили долгие годы.

— *Сколько времени обычно Ваши произведения дожидались издания?*

Г.У.: Как правило, около двадцати лет. Фортепианный концерт, написанный в 1946 году, был издан только в 1967-ом (21 год), Первая соната — соответственно 1947-ом и 1973-ем (26 лет), Трио для скрипки, кларнета и фортепиано, созданное в 1949 году, было напечатано в 1970-ом (21 год), Вторая соната дожидалась издания 20 лет; начинающая с Дуэта для скрипки и фортепиано, между сочинением и изданием проходило обычно от трех до восьми лет.

— *Переиздавались ли какие-нибудь из Ваших произведений?*

Г.У.: Только в последние годы начали переиздаваться за рубежом фирмой Ханса Сикорски в Гамбурге.

— *Помните ли день Вашей первой премьеры? В каком зале это было, какое сочинение исполнялось?*

Г.У.: Нет, не помню.

— *Как — по впечатлениям автора — относилась к Вашей музыке филармоническая публика 60-ых? 70-ых?*

Г.У.: С большим интересом и вниманием.

— *Некоторые из Ваших ранних симфонических сочинений, киномузыку Вы не включили в свой Каталог. Почему?*

Г.У.: Это работы, которые я была вынуждена написать

из-за крайней материальной бедности, для того, чтобы помочь своей семье, которой в те времена приходилось очень несладко. Эти сочинения можно отличить с первого взгляда от моих настоящих произведений, поэтому к их списку они не принадлежат.

— *В Каталоге значатся только двадцать четыре сочинения*
Г.У.: Софокл сказал однажды, что три стиха стоили ему трех дней труда. «Трех дней!» — воскликнул посредственный поэт, услышавший эти слова. — «Да я в это время написал бы сто!» «Да, — ответил ему Софокл, — **но они существовали бы только три дня**».

— *Редактируете ли Вы свои сочинения по прошествии времени, есть ли в Вашей музыке произведения, существующие в разных вариантах?*

Г.У.: Нет. Написанные мной работы часто прятались на долгий срок. Но если потом они меня не удовлетворяли, я их уничтожала. Черновики не имею; сочиняю без инструмента, за столом. Все продумывается с такой тщательностью, что остается только записать. Нахожусь все время в мыслях. Ночи провожу тоже в мыслях и поэтому не успеваю отдыхать. Мысли сгрызают меня. У меня абсолютно свой мир и я понимаю все по-своему. И слышу, и вижу, и поступаю не так, как все люди. Я живу **своей одинокой жизнью**.

— *Случалось ли Вам при особенно удачном исполнении услышать в своей музыке что-то новое?*

Г.У.: Такого у меня быть не может.

В 1990 году в ответ на заказ одного из издательств, предложивших Уствольской сочинить для их фирмы музыкальное произведение, Галина Ивановна

ответила: «Я с удовольствием написала бы что-нибудь для вашего издательства, но это зависит от Бога, а не от меня. Если Господь даст мне возможность написать что-нибудь, я сделаю это непременно. Я пишу музыку не так, как другие композиторы. Я начинаю писать тогда, когда вхожу в особое состояние милости. Музыка рождается во мне, и когда приходит время, я записываю ее. Если время не приходит, я ее уничтожаю. Я не беру заказов. Весь процесс сотворения музыки совершается в моей голове и душе. Я одна определяю путь моей работы. Я прошу: «Господи, дай мне сил, чтобы писать музыку!»».6

— *Один из авторов, написавших о Вас, вспомнил слова Шопенгауэра о том, что самодостаточность, учение находить интерес и удовольствие в общении с собой — вернейший признак личности. Любите ли Вы слушать музыку других композиторов, читать?*

Г.У.: Из писателей всегда предпочитала и предпочитаю только Гоголя. Считаю, что он не был понят в свое время, и его не понимают по-настоящему и сейчас. Анализировать музыку не люблю; всегда помню поговорку (кажется, древнегреческую) — «Многознание уму не научит». Для меня важнее другое: природа, тишина, покой. Только не люди. Сидела бы под березой — как когда-то, сочиняя вторую симфонию — и больше ничего не нужно. Самое лучшее — одиночество. Потому что в одиночестве обретаю я саму себя, чем, собственно, и живу.

— *Изменилось ли Ваше ощущение бремени в музыке, над которой Вы работаете сейчас, и той, что была написана тридцать-сорок лет назад?*

Г.У.: Не изменилось.

— *Есть ли среди современных музыкальных течений и стилей такие, которые Вы могли бы назвать творчески близкими себе?*

Г.У.: Для того, кто хорошо знает мою музыку, вопрос бессмысленный.

— *Вас называют ученицей Шостаковича. Известны факты личной и творческой симпатии к Вам Дмитрия Дмитриевича?*

Г.У.: Дмитрий Дмитриевич звал меня на концерты и репетиции. Я отказать, конечно, не могла. Бывало, что простаивала весь концерт, так как народу было в Большом зале Филармонии на концертах Шостаковича, как сельдей в бочке. С большим трудом просиживала концерты, так как музыка резала мое ухо, а душа болела. Хотелось уйти, но надо было после концерта жать руки Шостаковичу и Мравинскому. Музыка Шостаковича всегда оставляла меня угнетенной. Как такую музыку называли и, кажется, называют гениальной? Со временем она тускнеет.

О многом говорит и такой эпизод. Как-то в 1939-40 году Шостакович, приехав ко мне, рассказал, что почти закончил Седьмую симфонию. Осталось дописать коду и кое-что поправить; упоминал о том, что не знает, как лучше назвать симфонию: «Ленин» или «Ленинская» — Дмитрий Дмитриевич очень уважал В.И. Ленина и всегда хотел посвятить ему какое-то свое сочинение. (Как известно, позже симфония с названием «Ленинградская» стала одним из символов блокады и сопротивления фашизму. — Прим. автора.)

— *Что Вы могли бы сказать о музыке и личности Прокофьева?*

Г.У.: Ничего! Мне не нравится его музыка.

— *Согласны ли Вы с И. Стравинским, который утверждал, что*

«в нотной записи невозможно полно и окончательно выразить концепцию стиля композитора»?

Г.У.: Полностью невозможно — это действительно так. Идеально мою музыку еще не сыграли (Вторая симфония и др.). С другой стороны, говорить о своей музыке я не люблю. Это очень сложно — говорить о своих сочинениях. Моя способность писать музыку, к сожалению, не совпадает со способностью писать о ней. К тому же существует мнение, что одно исключает другое...

— *И все-таки, кого из исполнителей Вы хотели бы отметить? Чье исполнение представляется Вам наиболее удачным?*

Г.У.: Райнберта де Леу, Мстислава Ростроповича, Алексея Любимова, Фрэнка Денъера. Анатолий Иванович Ведерников первым блестяще исполнил мою Вторую фортепианную сонату (в 1967 году) — тогда, когда все всего боялись, а меня просто затаптывали в грязь. Он играть мою музыку не боялся.

— *Если бы какой-нибудь неизвестный дирижер или пианист попросил у Вас ноты и разрешение на исполнение, как бы Вы к этому отнеслись?*

Г.У.: Отдала бы ноты.

— *Много спорят о жанровой принадлежности Ваших произведений.*

Г.У.: Внутреннее содержание моих сочинений исключает применение к ним термина «камерная музыка». Поэтому мои сочинения следует вносить в рубрику либо симфонической музыки (когда это касается симфоний и Концерта для фортепиано с оркестром), либо в рубрику инструментальной музыки (когда речь идет об остальных сочинениях — для одного, двух или большего количества инструментов).

— Как Вы относитесь к «моде на религиозность», которая охватила в последние годы музыкантов-исполнителей, дирижеров, возглавляющих хоровые коллективы, авторов?

Г.У.: Отрицательно.

— Вы считаете себя верующим человеком?

Г.У.: Да.

— Вашу музыку нередко называют религиозной ...

Г.У.: Это глубоко ошибочно. Я не раз говорила об этом.

— А понятие национального — считаете ли Вы свою музыку национально-русской?

Г.У.: Как мы воспринимаем искусство Леонардо да Винчи, Рембрандта, Баха, Бетховена? Это что, итальянское, голландское, немецкое искусство? Это ВЫСШЕЕ. Если высшее искусство стоит над всеми — то есть, то или иное произведение подавляет, превышает все остальное, то оно для всех национальностей высшее! Я принимаю только такое произведение, имея в виду все виды искусства.

В жизни Галина Уствольская бескомпромиссна, тверда и всегда точно знает, что хочет. Молчалива. Характер сложный и непредсказуемый: то замкнута, то особенно добра и сердечна. Не терпит, когда ее называют женщиной-композитором — в этом есть что-то унижительное, сентиментально-слащавое. С людьми сходится тяжело. Возможно, это следствие домашнего воспитания: мать, властная, холодно-интеллигентная Ксения Корнильевна «не допускала к себе», близкие отношения не складывались даже в детстве. Проводя большую часть времени дома, Галина Ивановна не терпит «женских», домашних забот. Пишет только в полном одиночестве. Никогда не оркеструет

с клавира — клавир в применении к ее музыке бессмысленен; все сочинения Уствольской изданы в партитуре. Любимый отдых — поездки на природу, в петербургские пригороды — Пушкин, Павловск.

— *Галина Ивановна! Многие петербургские музыканты могут назвать Вас своим учителем.*

Г.У.: В музыкальном училище я проработала долго, около тридцати лет, но преподавала только для того, чтобы прокормиться, и не считаю, что воспитала десятки известных композиторов. Они воспитывались в консерватории. Студенты относились ко мне очень хорошо. Когда меня изгнали из состава преподавателей училища за исполнение моего Концерта для фортепиано с оркестром (он был запрещен), студенты пикетировали дирекцию училища с плакатом: «Верните нам Уствольскую». Меня вернули.

— *Что бы Вы пожелали будущим композиторам?*

Г.У.: Писать талантливее и короче.



ТРИО ДЛЯ КЛАРНЕТА, СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО⁸

(1949)



Трио, созданное тремя годами позже фортепианного Концерта, представляет иную образность и иное письмо, при всей преемственности языка. В Трио — с законченностью и полнотой — сложился тот стиль Уствольской, который удивлял и удивляет сегодня цельностью и явным несоответствием звуковой ауры советской музыки 40-50-ых годов.

Сфера Трио — лирико-философские образы; за-таенной, невыразимой печалью и не востребованной нежностью полна мелодия кларнетового соло первой части, изысканно-тонким звучанием скрипки и фортепиано, «кружевной» фактурой завораживает вторая часть, бездонные, трагические глубины открывает финал. Но лирика в музыке Трио совсем не та, что в Концерте: не мир эмоций, порывы души, а, скорее, «замурованность» чувств, взгляд внутрь себя — за грань допустимого, дозволенного природой. Не лирика, но медитация, не мысль — а отрешенность, оцепенение...

Меняется и нотное изложение. Исчезают знаки в ключе, приметы лада и тональности; такты пока сохранены, но метр предельно непостоянен — $3/8$, $2/4$, $3/4$, $4/4$. Линейность, скульптурность и полифония пластов становятся особенно заметными. Впервые столь явно заявляет о себе характерное для музыки Уствольской ритмическое остинато четвертей: мерный, неотступный, гипнотизирующий ритм ♩ ♩ ♩ ♩... сначала дробится, ускоряется восьмыми, а затем ломается, заостряясь пунктиром. Остинато подобно заклинанию. Неотвратимая поступь ударов-кластеров сродни магическому слову заговора. исступленно повторяемому снова и снова...

Традиционная, на первый взгляд, трехчастная форма решена необычно — две начальные части сливаются в единый раздел, предшествующий главной, третьей части, самой насыщенной и объемной. (Тенденция к укрупнению

формы, к соединению внутренних разделов. заявленная в Концерте, станет впоследствии одним из характерных свойств музыки Уствольской.) Примечательно, что средняя часть и финал Трио исполняются аттасса, но это не снимает смысловой генеральной цезуры между ними.

Контрастны темпы двух макро-частей. *Dolce* сменяется *Energico*. Пугающие перепады *ffff* и *pppp* в финале подчеркнуты *marcatissimo* и *subito espressivo* (где еще можно встретить такие ремарки?!). Моменты внутренней сосредоточенности, духовной замкнутости чередуются с вспышками яростной, сокрушительной силы. Но в жестких контрастах нет внешнего противоречия: душа-под-ранок едина в вечной своей дистармонии.

Своеобразное сочетание тембров в Трио предвосхищает единичные исполнительские составы позднейших Композиций и Симфоний. Каждый из инструментов имеет протяженные соло, особенно кларнет и фортепиано.

Рояль в музыке Уствольской — инструмент «безусловный»; в Трио он нередко выходит на первый план, и его высказывания противостоят голосам других участников ансамбля:





В кульминациях роль фортепиано с насыщенной и мощной звучностью особенно велика.

Тембр солирующей скрипки — в отличие от струнного ансамбля или оркестра, которые на определенном этапе перестали интересовать композитора — тембр «человеческий», теплый и певучий имел в творчестве Уствольской непростую судьбу, привлекая автора в 40—60-ых годах, а затем, после долгого перерыва, в последней, Пятой симфонии. «Спрятанный» в общей ткани Трио голос скрипки звучит одиноко и обреченно.

Исповедальны монологи кларнета. Соло инструмента начинает и заканчивает первую часть, эхом отзывается в коде второй. И кажется, нет ничего трагичнее, чем кларнетовое *morendo* в финале — опустошенное, оцепенелое — или полный тайного смысла монолог фортепиано под страшные, сухие удары бездонных басов:

Piano

pp cresc. *molto cresc.*

49

mf *p* *molto cresc.*

ГЛАВА III

УСТВОЛЬСКАЯ И ШОСТАКОВИЧ: ДИАЛОГ РЕАЛЬНЫЙ И МНИМЫЙ

*«Я не верю в тех,
кто пишет по сто,
двести, тристаopusов.
Включая Д.Д. Шостаковича».*

Г. Уствольская

*«Перо гения всегда более велико,
нежели он сам».*

Г. Гейне.

В любой публикации о Галине Уствольской, в каждой, даже самой минимальной аннотации к ее сочинениям, рядом с этим именем всегда стоит имя Дмитрия Шостаковича. И если в музыкальном справочнике она упомянута двумя фразами, то после первой — о ныне здравствующем петербургском композиторе неизменно следует вторая: об Уствольской как ученице Шостаковича. Предполагается — его последовательнице. Вечная «пуповина», привязывающая Уствольскую к Шостаковичу, укоренилась столь прочно, что обойти эту тему вниманием невозможно.

Сложился устойчивый стереотип сближать эти фигуры творчески и лично. Миф о духовной общности Уствольской и Шостаковича укреплялся акцентированием фактов, доказывавших явную симпатию мэтра к своей ученице. Проводились музыкальные параллели. Множились попытки представить творчество Уствольской продолжающим и развивающим музыкальные принципы учителя и старшего коллеги.

На первый взгляд, основания к соединению двух композиторских имен есть: известно, что Шостакович выделял Уствольскую из числа своих учеников, высоко ценил ее художественное чутье и вкус. В архиве Уствольской скопилось немало автографов сочинений Шостаковича, присланных ей с дарственной надписью учителя — Пятый квартет (в котором Шостакович использовал цитату из Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, написанного Уствольской за три года до создания квартета), цикл «Из еврейской народной поэзии», монологи на стихи А.С. Пушкина, фортепианные прелюдии и фуги, материалы оперы «Игроки». Автограф «Сатир» на слова Саши Черного был подарен Г.Уствольской с надписью: «Дорогой Гале Уствольской от любя-

шего Д.Шостаковича». В одном из писем И. Гликману (датированном 30 апреля 1961 года) Шостакович отмечает: «...очень хочу, чтобы эти романсы («Сатиры» — О.Г.) прослушали Галя Уствольская и ты». ¹⁰ По свидетельству С. Хентовой — биографа Д. Шостаковича, в архивах петербургской Консерватории хранится автобиография Уствольской, написанная рукой Шостаковича: этот документ, который требовал отдел аспирантуры, учитель никак не мог получить от своей ученицы и, в конце концов, сочинил его сам.

То, что она была ученицей Шостаковича — это верно, — пишет композитор Виктор Суслин, — но не всякий ученик может похвалиться тем, что учитель использует его темы в своих сочинениях, дарит ему свои автографы и посылает ему на просмотр свои новейшие опусы, желая узнать его мнение. А все это — несомненные факты из биографии Уствольской. Не всякого из своих учеников скупой на комплименты и подчас саркастичный Шостакович характеризовал в подобном стиле: «Я верю в то, что музыка Галины Уствольской обретет всемирное признание всех, кому дорого настоящее творчество». О том, что Шостакович был скуп на положительные отзывы, можно поспорить: напротив, он раздавал их нередко; не позволяя себе никого задеть, этим он как будто охранял и защищал свое «Я». Любопытно, что в многочисленных выступлениях — печатных и устных — Шостакович, если ругал, то всегда безымянно, а хвалил — упоминая конкретные лица. В этом читалось одно желание: я не трогаю вас, и вы оставьте меня в покое...

Высоко оценивая музыку Уствольской, Шостакович вместе с тем никогда не характеризовал ее по существу: положительные отзывы мастера о сочинениях его

коллег абсолютно лишены индивидуальности. О том, как воспринимал учитель творчество своей ученицы, свидетельствуют лишь некоторые его высказывания. Говоря о постановке фильма А.Борисова «Кроткая» по Ф.Достоевскому и упоминая Уствольскую как одного из возможных авторов музыки, Шостакович замечает (письмо к И. Гликману от 26 февраля 1960 года): «Вряд ли Г. Уствольская сумеет угодить постановщику фильма». В своей творческой жизни Уствольская не умела угождать кому бы то ни было, а главное, не имела такого желания.

По словам одного из рецензентов, Шостакович относился к Уствольской как Шенберг к Веберну. Их диалог, в котором смешались приязнь и отталкивание, напоминал не столько взаимосвязь учителя и ученицы, сколько отношения коллег. «Не ты находишься под моим влиянием, а я под твоим», — эта фраза Дмитрия Шостаковича прозвучала в одном из писем к Галине Уствольской.

Если явное предпочтение Шостаковича к единственной женщине-композитору в своем классе было у всех на виду и казалось бесспорным (не являлось секретом и то, что Дмитрий Дмитриевич хотел видеть Уствольскую своей женой), то отношение Уствольской к Шостаковичу долгое время оставалось неясным. И только в последние годы, благодаря высказываниям Уствольской по радио и в печати, эта тень начинает понемногу исчезать. Конечно, взаимоотношения двух людей, склонных к «внутренней изоляции», двух личностей-интравертов не могли быть простыми. Но нельзя не заметить того, что, если многие сегодняшние музыканты гордо называют себя учениками Шостаковича и число этих «учеников» — совсем как детей лейтенанта Шмидта —

растет довольно быстро, то Устольская. напротив, стремится отмежеваться от имени учителя, разорвать надоевшую «пуповину» — раз и навсегда. Ее воспоминания оставляют впечатление неожиданное, более того — шоковое. Суждения Устольской о своем учителе могут показаться слишком категоричными, вызвать негативную реакцию. Но в них — правда взаимоотношений двух музыкантов, которую автор настоящей книги не считал возможным затушевывать.

— Дмитрий Дмитриевич всегда молчал, если дело касалось помощи мне... Он был жаден. Привез мне в подарок новый плащ, причем мужской, а на следующий день приехал и забрал этот плащ. Сказал, что он ему очень нужен... Вокзал. Площадь, стоянка такси. Было два вида такси. Я этого не знала и сказала Дмитрию Дмитриевичу: «Чего же мы ждем, если стоит много свободных машин». Он мне объяснил, что эти машины дорогие, а когда придет машина подешевле, то мы в ней и поедem. Как-то привез мне чемодан из фанеры, оклеенный внутри старыми обоями (времен гражданской войны), для того, чтобы я не покупала новый. когда буду переезжать к Д.Д.

Впоследствии и чемодан, и толстые пачки писем Шостаковича, адресованные Устольской, были ею уничтожены. Примечательна еще одна, немаловажная деталь ее творчества — посвящения: в чередe десятков сочинений, посвященных Шостаковичу, развивающих тему DSCN или SCH и их анаграммы, нет произведений Устольской. Исполнителям она посвящала свои сочинения — Композицию № 2 «Dies irae» — Райнберту де Леу, Концерт для рояля с оркестром — Алексею Любимову, Большой дуэт для виолончели и фортепиано — Мстиславу Ростроповичу; учителю — никогда.

Наверное, достаточно было одного лишь слова Дмитрия Шостаковича — первого лица Союза композиторов, влиятельнейшей фигуры музыкальной жизни 60-70-х годов — для того, чтобы сочинения Уствольской исполнялись и печатались, но он не спешил его замолвить. Ее творчество десятилетиями оставалось в тени, заслоненное парадным сиянием премьер «музыкальных генералов», власть предержащих советского культурного мира.

О том, что студенткой Уствольская ничего не почерпнула в классе оркестровки у Шостаковича, красноречиво говорит ее музыка. Важнейшие качества Уствольской: умение «выращивать» музыку из краткого начального интонационного зерна, истовость и сильное философское начало, серьезное отношение к искусству и трагедийное мироощущение — было бы неверным приписывать влиянию Шостаковича; с высокой степенью истинности эти свойства могут быть связаны с национальной традицией, идущей от русских композиторов — классиков XIX века — Чайковского, Мусоргского. Музыка как религия — такой понимали ее русские композиторы прошлого и настоящего, но разным богам, вероятно, служило искусство Уствольской и Шостаковича.

Мощный духовный импульс излучают многие страницы Шостаковича и партитуры Уствольской, но содержательное наполнение их музыки разное: Шостакович пишет «о времени», а Уствольская — «о себе». Шостакович злободневен, его творчество питают определенная среда и эпоха; Уствольская ациональна и аполитична.

О музыке Уствольской предстоит судить поколениям будущего — время еще не отодвинуло ее на ту

ступень, о которой не скажешь: «Лицом к лицу лица не увидеть». Очевидно и то, что на исходе нынешнего столетия, спустя двадцать с лишним лет после кончины Шостаковича его музыка воспринимается иначе, чем в 50-70-х годах: новая эпоха расставляет иные акценты, высвечивает «теневые» грани. Ушли в прошлое и те времена, когда Шостаковича считали ангажированным автором, эклектиком и традиционалистом. Миновали и те, что провозгласили композитора пророком в своем Отечестве, символом истинности, воплощением душевной стойкости советской интеллигенции. В конце двадцатого века Шостакович видится не только крупнейшим симфонистом середины столетия, но и «гением компромисса»: он мог одновременно сочинять заказную «Песнь о лесах» и рафинированные «Двадцать четыре прелюдии и фуги»; умел быть натужно бодрым и подлинно трагичным, отражая главнейшую эмоциональную доминанту своего времени — постоянное ожидание несчастья, ужас надвигающейся катастрофы.¹¹ Эмоциональная «раздавленность» сочеталась в музыке композитора с всплесками неожиданной силы, порожденной крайней степенью отчаяния... Вежливая конъюнктурность Шостаковича обеспечивала ему и расположение чиновников от искусства и уважение интеллигенции — пусть первым бросит камень тот, кто свободен и чист. Категоричность Уствольской по отношению к своему учителю не покажется резкой, если вспомнить ее Каталог: в нем нет сочинений, написанных не по внутреннему побуждению. Полная, принципиальная неконъюнктурность творчества Уствольской выделяет ее как среди современников — музыкантов советской эпохи, так и в кругах представителей так называемого музыкального авангарда. Уствольская могла писать легко и увлекательно —

об этом свидетельствуют ранние сочинения, не включенные автором в Каталог, — но не стремилась к этому, не брала заказов, предпочитая жить в безвестности и бедности.

Учитель не привил ученице своих главных качеств: умения лавировать, всеядности и плодовитости. И не преемницей Шостаковича, скорее, его антиподом кажется Уствольская не только по содержанию музыки, но и в языковом отношении. Немало сказано об эклектизме Шостаковича: он впитывал все — от низких уличных жанров до божественной баховской музыки, от примитивности и простоты детского фольклора до пафоса революционных песен и ложной патетики победных советских маршей. Шостакович был многоликим, Уствольская — монолитной, он обращался к массам, она — к своему внутреннему «Я». Философское начало музыки Уствольской имеет явный оттенок солипсизма: мир существует во мне, и он богат и самодостаточен. Для творческого процесса не нужна подпитка извне — музыка рождается в замкнутом пространстве, черпается из внутреннего источника. Цитаты при этом теряют смысл — их нет в творчестве Уствольской (в отличие от музыки учителя, в которой немало цитат и из своих произведений, и из чужих). Разножанровое, насчитывающее сотни названий наследие Шостаковича неровно и не могло быть ровным. Музыка Уствольской, занесенная в Каталог, не знает подъемов и спадов, а ее стиль никто и ни при каких обстоятельствах не счел бы традиционным.

Историю взаимоотношений учителя и ученицы вернее было бы назвать историей противостояния. Неприятие Уствольской не только личности, но и творчества Шостаковича подтверждает следующий любопытный

документ, подписанный рукой Уствольской — письмо к ней Виктора Суслина, в конце которого значится: «Я, Галина Уствольская, целиком и полностью подписываюсь под этой статьей В. Суслина. 25. VIII. 1994 г.» Письмо, датированное 4 августа 1994 года, ниже приводится полностью.

«Дорогая Галя, мне хотелось бы со своей стороны сказать Вам, что я думаю о Шостаковиче.

Когда Иисус говорил ученикам: «Пусть да у вас будет да, а нет — нет, а что сверх того — от лукавого», под словом «лукавый» подразумевался вполне конкретный и хорошо Христу знакомый персонаж, а не некая поэтическая метафора. «Сверх того» здесь означает: и «да» и «нет» одновременно, или ни «да», ни «нет», или «да», переходящее в «нет», или «нет», переходящее в «да». Одним словом, от лукавого произошло то, что гораздо позднее было обозначено словом «диалектика» (то, что обозначалось этим словом у греков, к нашему сюжету никакого отношения не имеет, Гегель злоупотребил этим термином, выступив таким образом в роли «лукавого»).

Так вот, Д.Д., как мне кажется, нашел некий философский камень, позволяющий ему сочинять в огромном количестве очень посредственную музыку и казаться при этом гением не только другим, но и самому себе. Эту возможность предоставила ему диалектика.

Она же дала ему и другую, не менее блестящую возможность: подписывать десятки партийно-директивных статей в центральной прессе, подписывать политические доносы (Сахаров в 1973 г.), сидеть в президиумах рядом с бандитами и голосовать за любое бандитское

предложение с проворством щедринского болванчика, и в то же время слыть символом внутреннего сопротивления режиму не только в советско-либеральных кругах, но и в собственной душе. О загранице я уже и не говорю, она мало что понимает в наших российско-советских делах.

Когда я впервые услышал имя Шостаковича в 1948 году, мне было 6 лет. Меня тогда очень удивило, что окружающие меня взрослые люди, бесконечно далекие от музыки, бесконечно спорили и дискутировали о Шостаковиче, Прокофьеве, формализме, как будто в разрушенной войной голодающей стране и не было более важных проблем. Мне кажется, что уже тогда Шостакович был лишь немногим менее популярен, чем товарищ Сталин, и несомненно популярнее Черчилля. Трумена и т.д.

Потом, уже будучи двадцатилетним, я увидел, что Шостакович окружен почти религиозным почитанием в кругу так называемых "настоящих музыкантов" (т.е. тех, для которых, помимо Будашкина и Мокроусова, существовали еще и Хиндемит, Берг и т.д.). Мой профессор Н.Пейко постоянно ставил его нам в пример в качестве не только музыкального, но и человеческого идеала. Он называл Шостаковича музыкальной совестью нашего времени.

Сейчас я склонен думать, что Николай Иванович Пейко в некотором смысле был прав: Шостакович действительно был музыкальной совестью своего времени, лишенного всякой совести. Каково время, такова и совесть.

Мне кажется, что Господь Бог судит человеческие поступки и дела, а не намерения и побуждения.

Дела же таковы:

1. Носимая Шостаковичем маска распятого страдальца нисколько не помешала ему делать блестящий бизнес по всем правилам советского общества. Он был несомненно козырной картой партийной идеологии. Циничные и “все понимающие” московские и ленинградские интеллигенты охотно прощали ему подписи под идеологически-директивными статьями (“это не он писал, только подписывал”, “его заставили” и т.д.).

Но у медали есть и другая сторона: что должны были думать молодые люди в Кемерово, Семипалатинске, Челябинске, читая эту дрянь? Она ведь подписана не каким-то неизвестным партийным барбосом, а общепризнанным гением, да еще и “музыкальной совестью” в придачу. Значит, это все — истина. Горе тому, кто соблазнит хотя бы одного из “малых сих”!

2. О произведениях Шостаковича часто говорят такие слова, как “музыкальная драматургия”, “музыкальная проза” и пр. Но никто не произносит при этом слова: “журналистика”, “занимательное чтение”, хотя во многих случаях они были бы вполне уместны.

Часто произведениям Д.Д. действительно не откажешь в занимательности: например, даже в 12-ой симфонии, подобно фице в кармане, отовсюду торчит известный и даже набивший некоторую оскомину мотив “*Dies irae*”. Диалектика!

А что касается его деяний, преисполненных “гражданского мужества”, то мне еще никогда не доводилось слышать от кого-нибудь, что цикл “Из еврейской народной поэзии” или 13-я симфония представляют собой выдающиеся события в музыкальном отношении. Даже самые фанатичные поклонники Шостаковича об этом молчат и предпочитают разглагольствовать об общественном резонансе, о смелости автора, нарушившего

общественные табу. Но в таком тоне можно говорить о “смелой статье” в “Литературной газете”, а не о музыкальном шедевре. Кроме того, “граждански-мужественные” опусы Д.Д. таковы, что из них можно вывести только одно заключение: в сталинской России, помимо “еврейского вопроса”, не было никаких серьезных проблем, что мне представляется некоторым преувеличением.

3. Никто не может отнять у Шостаковича то, что ему дал Бог: способность из музыкального “мусора” создать что-то индивидуальное, легкость сочинительства, феноменальное трудолюбие и слух, театральнo-драматургическая изобретательность, парадоксальность. Диалектичность, по-видимому, у него была в крови. Она нисколько не была помехой “практическому разуму”: пройдя корсаковско-штейнберговскую выучку (добротную, но одностороннюю), и хорошо усвоив, что “порядочно инструментованное сочинение при мало-мальски исправном исполнении звучит хорошо, а при хорошем — изумительно”, Д.Д. создал обширный репертуар, являющийся настоящим бальзамом на душу дирижеров и оркестрантов, не имеющих ни времени, ни желания репетировать. Судите сами: ритмические трудности равны почти нулю, интонационные проблемы более, чем скромные, ансамбль несложный (двухголосие — тутти), да и психологически с этой музыкой нет никаких больших проблем: она состоит из хорошо знакомых компонентов, за немногими исключениями. И состав оркестра традиционный донельзя. И музыка занимательная да темпераментная: можно эффектно показать себя, не очень при этом надрываясь.

Сделана она хорошо, но вопрос в том: что она такое?

4. Филипп Гершкович назвал однажды Д.Д.: “хал-

турщик в транс". Хотя это и сказано зло, но содержит в себе некую истину. Действительно, музыка Д.Д. содержит в себе оба компонента: халтуру и транс. Транс отрицать невозможно: иначе осталась бы одна халтура, и не было бы никакого Шостаковича. Он обладал уникальной способностью впадать в транс посредством халтуры, что и возвышает его над большинством его советских коллег: они в транс не впадали, а часто попросту хрюкали. Как мне кажется, Д.Д. впадал в транс в двух ситуациях: 1) жестокость, 2) страх. Именно в этих двух случаях он наиболее приближался к гениальности и создал настоящие шедевры (примеры Вы знаете лучше меня). Мне лично он наиболее неприятен, когда он впадает в "благородный пафос" или становится бездонно-глубокомысленным с помощью уменьшенных кварт и октав — этот род музыкальной жевательной резинки у виолончелей и контрабасов заполняет десятки минут времени в его симфониях.

Хотя Шостакович более чем консервативен в выборе инструментальной "плоти" для своих замыслов (в конце концов, оркестр — это мастодонт XIX века, вымирание которого было лишь отчасти задержано авторами, подобными Шостаковичу), он был "прогрессистом" в том отношении, что его генезис прочно связан с таким новшеством XX века, как кино. Из кинозала он перенес в свою музыку плакатность, склонность к непритязательной, но общедоступной символике, к заимствованным мотивам, намекам, преувеличенной жестикуляции. В кино может прийти каждый, и у него нет ни времени, ни желания замечать музыкальные тонкости. Если музыка не будет кричаще-броска и плакатна, у нее мало шансов быть

замеченной. Кроме того, в кино некогда экспериментировать, нужно делать банальности на высочайшем профессиональном уровне (подразумевается в первую очередь спринтерская скорость в написании партитуры и отсутствие исполнительских проблем во время записи). И эти плебейско-пролетарские добродетели были Шостаковичем полностью перенесены на симфоническую эстраду. Его симфонии — это “общедоступное чтиво” на очень высоком профессиональном уровне. Они в меру занимательны, в меру скучны, в меру глубокомысленны. Достаточно для того, чтобы бывший пролетарий в галстук и белом воротничке смог бы засвидетельствовать свою причастность к “высокой культуре” тем, что посетил концертный зал, а не пивную.

Боже мой, как полиняла со временем “великая” Пятая симфония!

Сколько чернил было пролито, сколько возвышеннейших слов говорено! Одни слышали в коде финала (удары литавр) победную поступь светлого будущего, другие усмотрели в этом шаржированную подневольную “апофеозу” — подобно избранию Бориса Годунова на царство, третьи — оптимистическую трагедию...

А что осталось? Осталась довольно серая и посредственная музыка, поскольку она постепенно лишилась всех общественно-истерических (не исторических) петишинных перьев и предстает теперь перед нами в очищенном виде. Событие-то, конечно, было в 1937 году, да только совсем не музыкальное.

В.Суслин.

Всю долгую творческую жизнь Шостакович стремился к главному: быть первым. И он был им — за-

тмевая многих, умея возвыситься над своим музыкальным окружением. Уствольская стремилась к иному: всегда оставаться собой, а значит, быть единственной — и это удалось: ее творчество уникально.

Их музыка будет звучать в двадцать первом столетии, и каждый займет ту нишу, которую ему отвела история.



ОКТЕТ (1949-1950)

1. $\text{♩} = 66$ *espressivo*

Oboe I *pp*

Oboe II

Violino I-IV

Timpani

espressivo

Piano *p*

Октет для двух гобоев, четырех скрипок, литавр и фортепиано (не предполагающий участия дирижера), «музыка настолько безусловная, что год ее написания

мог быть любим» — одно из самых значительных и самых «заколдованных» сочинений Уствольской, абсолютно не поддающееся анализу.¹² В начале 70-ых на концерте в Малом зале Филармонии, где исполнялся Октет, мне довелось наблюдать реакцию слушателей: в зале стояла полная, звенящая тишина, публика казалась скованной, «раздавленной» мощной энергетикой музыки, силовые токи которой пронизывали каждую клеточку пространства — это ощущение было почти физическим. Редко на вечерах современной музыки приходилось слышать и такие аплодисменты зала — при том, что с изданием сочинения официальные круги не спешили: разрыв между временем написания и публикации Окте́та приближается к рекордному даже для Уствольской — двадцать два года (1972)!

Любопытный факт приводит в книге «Удивительный Шостакович» Софья Хентова: на одном из концертов, впервые услышав Октет Г.Уствольской, Дмитрий Дмитриевич сразу после исполнения покинул зал. Позже в письме к Борису Тищенко (от 9 февраля 1971 года) он вспоминал: «Октет на меня произвел столь сильное впечатление, что я не смог себя заставить слушать второе отделение».¹³

Пятичастный цикл Окте́та воспринимается на слух единой монолитной композицией; протяженные, повисающие свинцовой тяжестью паузы (обозначение G.P. — гран-пауза — впервые появилось в Окте́те) выполняют не столько формообразующую, сколько смысловую роль. Время останавливается в них — они сильнее времени, «черные дыры» музыкального пространства, огромные энергетические воронки, бесконечные, бездонные...

Части контрастны по темпу (I — $\text{♩}=66$, II — $\text{♩}=138$, III — $\text{♩}=69$, IV — $\text{♩}=144$, V — $\text{♩}=48$), но их объединяет одно:

настойчивое, ровное движение четвертей, очерчивающее некий магический круг. Прерываемое паузами, оно возобновляется с маниакальным упорством, в комплементарной ритмике всех инструментов, то «утолщаясь» диссонантными аккордовыми комплексами, то вытягиваясь в тонкую, почти бесплотную линию. Власть четверти подчеркнута постоянной, потактной сменой метра: 7/4, 8/4, 9/4, 5/4, 6/4, 5/4, 11/4 и т.д. С начала четвертой части тяжелые шаги четвертей усилены ударами литавр — *molto ritmico*, звук без точной высоты; бархатный тембр инструмента становится жестким и злым, безжалостным в роковой предопределенности.¹⁴

Растущая лавина звуков «обрушивается» грандиозными кульминациями. Одно из мощнейших нагнетаний дает фортепианное соло *espressivissimo*, *ffff*, завершающее вторую часть; другое, направляемое властными ударами литавр, приводит к полярным, экстремальным перепадам звучности *ff-ppppp* у разных инструментальных групп (конец четвертой части) (*пример на стр.56*).

Но еще сильнее — накал кульминаций «тихих», моменты сдерживаемой, затаившейся в недрах сознания экспрессии. Монодия кажется напряженной, натянутой до предела струной; широкие септимы и ноны, лейтинтервалы Октета, прозрачны как кристалл с острыми, режущими гранями; в разреженной фактуре трудно дышать. *Espr.!* сочетается с *p*, *ff* с тембром засурдиненных инструментов.

Любой из участников Октета — солист. Четыре скрипки не образуют единой группы; у каждой своя линия. Точнейшие авторские ремарки, выписанные исполнителям, характерны для стиля Уствольской: «Все указанные оттенки (например, знак >, стоящий над каждой или почти над каждой нотой мелодии или созвучием — О.Г.) означают не акцентированный удар, а характер самой

музыки (более экспрессивное исполнение звука). Напор и поступательная сила ударных (литавр и своеобразно трактованного фортепиано) нередко противостоят легким тембрам гобоев и скрипок, то меланхолических, певучих, то пронзительно-болевых.

The musical score is arranged in three systems. The first system consists of two staves, likely for woodwinds, with dynamics *ff* and *sfz sfz*. The second system consists of four staves, likely for strings, with the instruction *con sord.* and a very soft dynamic *ppppp*. The third system includes a single staff for a solo instrument (marked *sub. f*), a piano part (marked *ff*), and a lower staff with woodwind parts (marked *ff*). The score is written in 4/4 time and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

В пятой, финальной части властвует удар. После краткого начального возгласа гобоев и струнных следует семь сухих, зловещих кластеров.

[42] J. 48 *espr.!*

Ob. I *ff* — *p*

Ob. II *ff* — *p*

V-ni I *senza sord. espr.* *ff* — *p*

V-ni II *senza sord. espr.* *ff* — *p*

V-ni III *senza sord. espr.* *ff* — *p*

V-ni IV *senza sord. espr.* *ff* — *p*

V-ni V *senza sord. espr.* *ff* — *p*

Timp. 15 *con sord. espr.* *ff*

Piano *espr.* *ff*

Они повторяются в конце — семь стучащих ударов, гнетущих и страшных, проникающих в мозг. От музыки хочется защититься, закрыться от звуков, несущих безотчетное напряжение и страх — без осознания причин, без желания искать их... Знаменитую фразу Уствольской о тщетности анализа трудно не вспомнить.

ГЛАВА IV

ПЕТРОГРАД • ЛЕНИНГРАД • ПЕТЕРБУРГ В МУЗЫКЕ И ЖИЗНИ

*«Осенний Петербург
особенно люблю».*

Г. Уствольская

*«Никто из бледных
и чиновных его жителей
не променяет на все блага
Невского проспекта!»*

Н. Гоголь

В Петербурге не бывает весны. Этот город знает только три времени года: недолгое северное лето, роскошную, полыхающую красками — от багряных до бледно-желтых, хрустальных — пропитанную мелким дождичком осень и длинную зиму с ветрами, мокрым снегом и серым небом над замерзшей Невой. На исходе зимы уставший от холода и сырости город «вспыхивает» ярким солнечным светом, и в неделю-другую устанавливается тепло, а жители, еще вчера кутавшиеся в шубы, выходят в легких плащах и летних куртках.

Вместо весны лету предшествует месяц белых ночей — чудо, на которое приезжают посмотреть отовсюду, из разных земель, надеясь на праздник света и веселые ночные гулянья. Но нет: пугает бледная матовость ночи, болезненный причудливый облик города, давит состояние полусна-полубытия. Петербург кажется призраком, а его обитатели — тенями. Мертвый город, застывший при свете вечного дня, предстанет почному прохожему видением кошмарного сна, мучительным наваждением. «Весной я болен», — жаловался Пушкин; и город нездоров: меланхоличный, бледный ликом, страдающий бессонницей...

В это время Петербург особенно загадочен и неповторим.

В июньскую пору белых ночей 1919 года здесь родилась Галина Уствольская — тогда город назывался Петроградом. Гале не исполнилось и пяти лет, когда Петроград переименовали в Ленинград, и большую часть жизни все окружающее было ленинградским — ленинградские улицы и ленинградские пригороды. Ленинградская консерватория и ЛОСК — Ленинградское отделение Союза композиторов. В начале 90-ых городу вернули его исконное имя — Санкт-Петербург,

и был ли в истории еще один город, за восемьдесят лет трижды сменивший название?

Возможно, это случайность, что жизнь и творчество Уствольской оказались крепко связанными с этим единственным городом, хотя нельзя представить, что строгая, мужественная и аскетичная музыка композитора могла бы родиться в пестрой купеческой Москве или сытой загранице. Судьба Петербурга, созданного не столько волей одного человека, сколько милостью Божьей, созвучна судьбе композитора. Город благородных кровей. «прекрасными светлеющий зданиями, многому жительству преугодный», задуманный и возведенный царственной столицей империи, в советское время был разжалован — великий, но не титулованный он превратился в обычный областной центр вроде Нижнего Тагила или Вятки.¹⁶

И если правители, партийные боссы не называли Петербург столицей, то все-таки он оставался ею — по происхождению. Более того: российский по духу, он был городом мира, свободным от подчеркнутой «национальной колоритности» Москвы. Соединил он в себе все самое лучшее и значительное: величественный архитектурный стиль итальянского классицизма, изящный, легкий ритм архитектуры Невского проспекта, который каждому французу напомнит его родной Париж, «английскую правильность» скверов и парков, оригинальность городского пейзажа Венеции, расчерченной каналами — в Петербурге она отозвалась симметрией многочисленных линий Васильевского острова. И сам город, и его культуру возводили мастера немецкие и русские, французские и итальянские. Можно ли не услышать параллелей петербургскому стилю и его художественной доминанте в известных словах Галины Уствольской о ВЫСШЕМ искусстве — не итальянском.

голландском или немецком, — а том, что для всех национальностей высшее? Можно ли не увидеть в них творческого кредо композитора?

«Ее музыка извещает о сильном, независимом духе и неумолимой воле: это голос из “черной дыры” — Ленинграда, эпицентра коммунистического террора и города, пережившего столь ужасные страдания и муки войны», — писал В.Суслин. Кому-то это суждение покажется близким, хотя в блокадном Ленинграде Уствольской жить не пришлось — годы эвакуации (в Среднюю Азию, Ташкент) стали единственной долгой разлукой с городом. А самый мрачный и темный период сталинских репрессий — 1937-39-ый годы — пришелся на раннюю юность — время учебы.

В воспоминаниях детства остался старый город, центр — каменные мостовые, разноцветные оштукатуренные дома ровных улиц, где ветрено зимой и невыносимо душно летом; «всегда почти на всем серенький мутный колорит — неизгладимая печать севера».¹⁷ Семья жила в Фонарном переулке, неподалеку от Театральной площади.¹⁸ Этот район — консерватория, музыкальное училище, театр — на долгие годы остался знакомым, исхоженным вдоль и поперек. Жили бедно — коммунальная квартира, скромная еда, отданное Гале старое отцовское пальто, но ходила домашняя учительница, мамина подруга — обучать немецкому языку Галину и ее сестру Татьяну, поощрялись занятия музыкой. В смутные времена гражданской войны многие жили впроголодь — Петроград в памяти старожилов это очереди за хлебом, разруха и бандитизм, марширующие по улицам революционные матросы... Но город рос, хорошел, становился более или менее зажиточным, а бедность, как верная подруга, прицепилась к Галине Уствольской надолго, на всю жизнь, стала привычной, но от этого унижала и мучила не меньше.

В этот дом на пересечении двух неприметных и тихих (несмотря на близость центральных городских артерий) ленинградских улочек Уствольская нередко приходила и тогда, когда жила уже в другом, московском районе — навестить мать, пройтись по знакомым местам. И сегодня — хоть живут в этой квартире уже чужие, неизвестные люди — проезжая на машине мимо дома, всегда взглянет на окна, скажет: «А у них повесили новые занавески», а на мостовой у входа по-прежнему копошатся серые петербургские воробьи — вечные обитатели города.

Бедность заставляла преподавать. С 1948 года одним из важнейших петербургских адресов для Уствольской станет дом 1а по Матвееву переулку — Музыкальное училище им. Н.А. Римского-Корсакова, где она работала без малого тридцать лет. На занятия приходила заранее — они начинались в середине дня, а до этого любила побродить по Новой Голландии — живописному острову между Мойкой и Крюковым каналом; золотой осенью он был особенно красив.

Осень заметно предпочитала другим петербургским сезонам. Еще в детстве теплым сентябрьским днем нередко уезжала на Острова на позванивавшем ленинградском трамвае: здесь, рядом с центром города, царила удивительная тишина — пройдет мимо случайный прохожий, в гулкой пустоте каркнет галка, прошуршит падающий лист. Было приятно наблюдать мягкие краски осени; в этом заброшенном уголке никто не мешал думать.

Коренная горожанка, Уствольская не любила и не любит шумных улиц, плотной, вечно спешащей людской толпы главных проспектов и площадей, суеты и толкотни. Многие годы мечтала о машине, из окна которой можно было бы любоваться городом, не опасаясь уличной суматохи.

Машина легко могла доставить на окраины Петербурга, в пригороды — Пушкин, Павловск, Токсово. Здесь тоже были свои любимые места: березовая аллея и зеленые Чугунные ворота в Павловске, дорога на Александровку, деревушка Глинки за Павловском, приметная широкими полянами и морем полевых цветов. В Пушкине нравился не столько парадный фасад Екатерининского парка, сколько иные уголки: малоизвестный нарядным отдыхающим, но любимый жителями Царского села район полуразрушенной Китайской деревни, в последние годы частично восстановленный — причудливые псевдо-пагоды, затейливый Китайский мостик...

Улица Благодатная, на которой Уствольская поселилась в середине 50-ых, представляла новый, растущий город — внушительная, массивная «сталинская» архитектура, крепкие многоэтажные дома — «на века». По улице двигался транспорт, вблизи дымили промышленные предприятия, но это было, наконец, свое жилье, свой угол. Сюда нередко заходил Шостакович.

В общении с коллегами случались эпизоды курьезные. Однажды, на каком-то концерте к Уствольской подошел Юрий Шапорин, один из крупных и влиятельных композиторов «первого эшелона»: «Галочка! Мне очень понравилась ваша музыка. Хотя на вашем месте я подправил бы...» — следуют замечания; — «Спасибо, я подумаю об этом. А кто вы?» — «Вы меня не знаете?!» — «Нет...» Обиженный Шапорин уходит, не попрощавшись.

Тогда, как и многие годы спустя, музыкантам были непонятны слуховая замкнутость Уствольской, отсутствие интереса к чужой музыке — она не была всеядным слушателем, поглощавшим все подряд. Далекой от мира Уствольской была и музыка Сергея Прокофьева —



**Иван Михайлович Устовский —
отец композитора**



Г. Уствольская. 1940 год.

ДИПЛОМ

В № 130081

Предъявитель сего тов.

*Устольская
Талина Ивановна*

в 19³⁹ г. поступила и в 19⁴⁷ г. окончила

полный курс *Ленинградской ордена
Ленина Госуд. Консерватории
им. П. А. Римского-Корсакова*

по специальности

Композиторской

и решением

Государственной Экзаменационной Комиссии

от *4 ноября* 19⁴⁷ г. ей присвоена

квалификация *Композитора*

Председатель Государственной
Экзаменационной Комиссии

Директор

Секретарь

И. П.

Город *Ленинград* 19⁴⁷ г.

Регистрационный № *242*

Л 158212 4/1 1947. Москва. Гознак. Тир. 200.000 экз. Зак. 2113.



*Г. Уствольская. 1970 год
Литва*





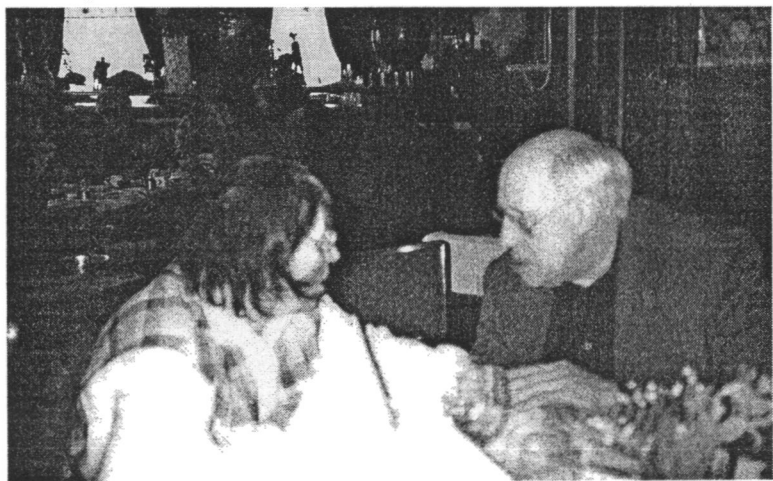


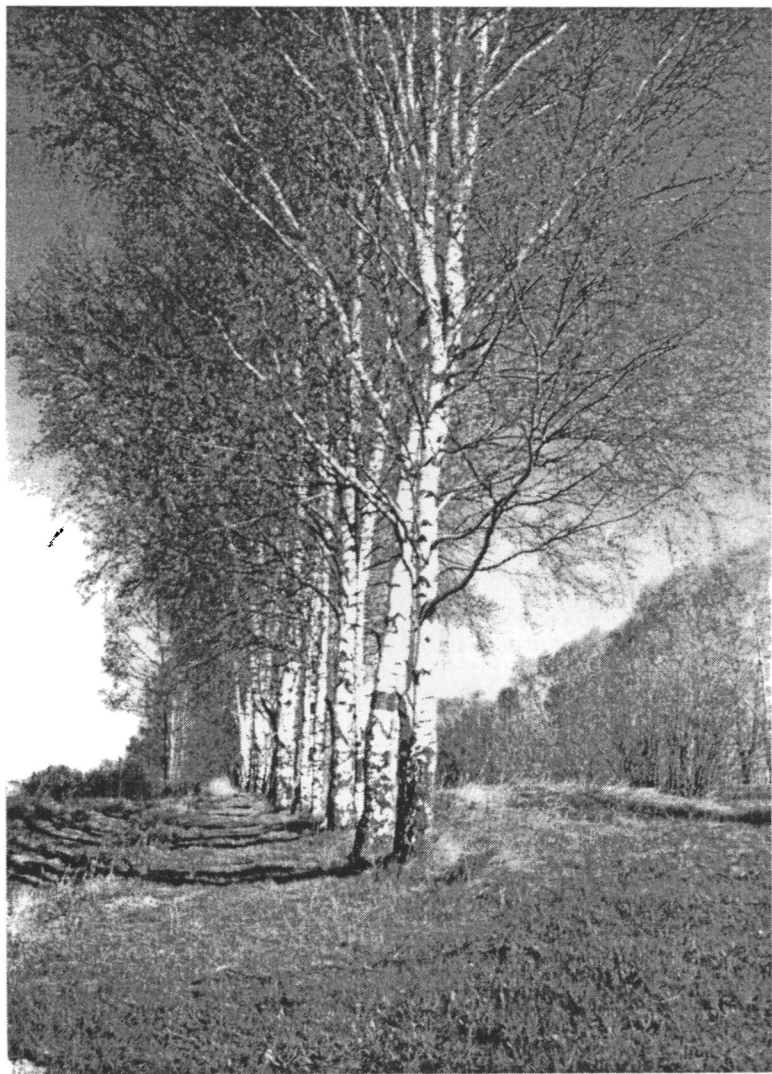
Галина Устовская, 1985 год



Живая история! Русского композитора Галину Уствольскую впервые на Западе приветствует дирижер Райнберт де Леу!

*Г. Уствольская и М. Ростропович.
Амстердам.*





*Березовая аллея в Павловске,
где писалась Вторая симфония*

с солнечной мажорной ноткой, театральная, декоративная, написанная легким пером.

Особняк по улице Герцена, 45 (ныне Большая Морская), где расположено городское отделение Союза композиторов, Уствольская — и раньше, и сейчас — старалась обходить стороной: Дом композиторов активно превращался в Дом интриг. Исполнялась ли музыка Уствольской на знаменитом фестивале «Варшавская осень», туда посылали инструменталистов и музыковедов, которые на вопрос: «Почему не приехал автор?» заученно отвечали: «Она заболела». Присуждались ли премии, «закупались» сочинения или издавались ноты — впереди всегда оказывались другие. Постыдно длинные дистанции — по двадцать и более лет! — пролегли между созданием сочинений и их публикацией; непомерно долгий период отделял написание музыки от ее исполнения.

Почетные звания в Союзе композиторов присваивались по принципу: «Вас здесь не стояло» — для авторов, не приближенных к «кругам управления». О том, что Галину Уствольскую собираются представить к званию «Заслуженный деятель искусств России», ей сообщили по телефону; прошло несколько лет; о том, что звание получено, композитор узнала случайно: секретарь «забыл» известить — ни поздравлений, ни информации в ежемесячном толстом бюллетене Союза...

Закупочная комиссия 70-ых забракowała Вторую симфонию. Один из членов комиссии предложил автору убрать из симфонии партию солиста-чтеца(!). Сказал, что тогда симфонию купят, поскольку **такой** голос музыке только вредит. Уствольская симфонию забрала. Первой ее симфонии «повезло» куда больше: сочинение купили за восемьсот рублей — по самой низшей ставке.

Впервые Уствольская смогла выехать за границу только в 1995 году (на авторский вечер в Амстердаме) через сорок лет после того, как ее музыка впервые прозвучала за рубежом (Соната для скрипки и фортепиано, 1955 год)!

Многokrатно Уствольской предлагали эмигрировать: она отказывалась. Петербург был частью души — такой же самодостаточный, такой же единичный. Его загадочную природу пытались понять многие — от Пушкина до Андрея Белого. Под петербургским стилем понимали строгость и интеллигентность, неброский, графичный колорит, культуру мыслей и чувств. Яркие вывески новомодных «Макдональдсов», кричащая реклама пабов и казино не к лицу элегантному Невскому проспекту, а пестрые блейзеры и расклешенные джинсы странно выглядят под северным солнцем и серым, стальным небом — суровому Петербургу, «застегнутому на все пуговицы», пристала серая гоголевская шинель.

Архитектурный ритм города, разделенного каналами и реками на множество островов, асимметричный, лишенный равномерных «тактов», напомнит музыку Уствольской властной, жесткой логикой. Его облик величав, а история — трагична: тяжелых жертв стоило рождение города, возведенного на топких болотах; тысячи жизней унесли наводнения; суждена была городу страшная агония блокады. Его голос не может быть изнеженным и сладкопевучим. Сильная и мужественная музыка созвучна его характеру; она создавалась и продолжает рождаться.

Галина Уствольская пишет музыку, только оставаясь одна. В ее нынешней квартире на проспекте Гагарина нет массивных письменных столов и дорогого немецкого рояля. Музыка вынашивается в голове и может быть

записана сразу — на маленьком кухонном столе или картонной подставке в уголке дивана. До окончания сочинения оно не показывается никому. Замыслы новых работ ни с кем не обсуждаются...

В квартире обычно стоит тишина. На полках книжного шкафа — произведения Иоганна Себастьяна Баха, копия автографа Бетховена — написанные ноты чуть смазаны рукой, под стеклом — репродукция миниатюры XVIII века «Рынок в Нормандии» Теодора Руссо. Рядом — телефон, основная связь с внешним миром. Однажды раздался звонок: «Галина Ивановна! Это говорит ... (называет себя). Хочу пригласить вас на премьеру моей Третьей симфонии. Вы меня знаете?» — «Нет». (Фамилия, произнесенная без имени, показалась похожей на итальянскую; подумалось — звонят из-за рубежа). «А я вас знаю». И повесил трубку. Обиделся — как когда-то Шапорин. А зря...

Международные звонки сейчас не редкость: исполнители, издатели. Недавно из фирмы Ханса Сикорски сообщили, что известный венгерский композитор Дьердь Лигети интересуется произведениями Уствольской, давно собирает их, удивляясь тому, что уникальное направление музыкального авангарда в России создает не экспериментальная лаборатория, а всего один человек. Музыканты из Карлсруэ — скрипач и пианистка Иосиф и Ольга Рисины — передали слова Витольда Лютославского, сказанные им незадолго до кончины: «Музыка Уствольской достойна не только исполнения, но и изучения». Заявок на ноты произведений Уствольской в фирму Сикорски поступает все больше.

Сегодня имя Уствольской знают. Но ее память хранит забавный, хотя и огорчительный эпизод сорокалетней давности: в Большом зале Ленинградской филармонии на симфонический концерт, в котором

исполнялась былина «Сон Степана Разина» Галины Устовьской, ее не пустили. «Девочка, ты куда?» — «Я — автор музыки». — «Тут не место для шуток. Давай билет». Так и пришлось все первое отделение простоять на улице, у входа.



СКРИПИЧНАЯ СОНАТА

(1952)

♩ 112-104

Violino

mf

simile

1

2

7

Piano

m.d.

p

2

1

2

3

2

2

В Сонате для скрипки и фортепиано впервые найдена та своеобразная запись, которая поставила музы-

ку Уствольской за черту официально допустимого стиля не только по содержанию. Вероятно, и через двадцать лет после создания Сонаты, в 1972 году, когда сочинение было издано, его нотный текст производил впечатление шоковое. В начале 50-ых такая запись в советской музыке была явлением уникальным.

Примечательны слова Игоря Стравинского, сказанные им по прослушивании Скрипичной сонаты: «Я теперь постиг, что значит "железный занавес"». ¹⁹ «Сочинения Галины Уствольской дают понять потрясение, которое некогда произвела "Весна священная" Стравинского», — пишут сегодня. ²⁰

Соната — самая лирическая страница музыки Уствольской. Настроение глубокой печали, горестная исповедальность и задумчивая, тихая нежность роднят Сонату с написанным ранее Трио. Чистые и прозрачные звуки Сонаты — «застывшее озеро слез» — сокровенные пиано и пианиссимо далеки от темных бездн поздних сочинений. В письме еще ощутима ладовость; одночастная структура скована упорным, вечным ритмом мерно шагающих четвертей. Трудное, с усилием развитие материала пробивается сквозь гранит интонационно-ритмических остинато. В сочинении, почти не имеющем общих пауз, практически не меняется темп. Монолитная. «маниакально-токкатная» форма лишена ярко выраженных цезур; цифрами [1], [2], [3] и т.д. отмечены не смысловые подразделы, а только «каждый десяток четвертей». ²¹ Цифровые отметки — в какой-то степени — заменяют отсутствующие такты.

Скрипка сохраняет свое мелодическое начало, хотя в основе ее партии — не кантилена, а речитация и даже некоторая ударность. Толчками настойчивого лейтмотива *gis-dis-gis-gis-dis*, повторенного

четырнадцать (!) раз, начинается неуклонное поступательное движение музыки. Оstinатная тема-тезис вернется еще дважды, разрастаясь фактурно и регистрово, преобразуясь в *cis-gis-cis-cis-gis* и выравниваясь в сухой, стучащий ритм.

Освобождаясь из квартного плена, мелодия тянется вверх, но каждый секундовый шаг преодолевает сопротивление вязкого музыкального пространства; *fis*² — рабочая нота у скрипки — кажется предельно доступной, тупиковой:

The image shows a musical score for violin and piano, spanning measures 24 to 28. The score is written on five staves: two for the violin (treble clef) and three for the piano (treble and bass clefs). Measure 24 features a violin melody starting on a whole note *fis* (F#5), marked *cresc.* and *ff*. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a sustained bass line in the left hand. Measure 25 shows the violin continuing the melody, with a piano accompaniment that includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 26 is marked *a tempo* and *2*, with a piano accompaniment that includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 27 shows the violin continuing the melody, with a piano accompaniment that includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 28 shows the violin continuing the melody, with a piano accompaniment that includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



На кульминации мелодия «вырвется» к высокому регистру, но эти пронзительные, напряженные звуки, взятые на *pp*, поразят исступленно-хриплым тембром, неестественным и зловещим.

Сухим, настороженным стуком *col legno* (древком смычка по верхней деке) и прощальным звучанием фортепиано начинается кода Сонаты:

col legno * 193 a tempo

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 1 2 3 4

pp

6

193 *pp*

194 195

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

2

3

2

Двадцать семь сосредоточенных, чуть слышных ударов. Еще тринадцать — семь — пять — три — сдавленных, поглощаемых тишиной. «Музыка — как обратившийся в камень вечный крик»...²²

ГЛАВА V

РЕЛИГИОЗНОСТЬ ИЛИ ДУХОВНОСТЬ?

*«Моя музыка духовна,
но не религиозна».*

Г. Уствольская

*«В стороне от всех стилевых школ,
в глубоком одиночестве
она создавала свои произведения
большой ритуальной силы,
которые не относятся ни к какой религии,
но звучат, как первобытные молебны».*

Г.Е. «Kurier», Цюрих, 17.08.1995 г.

Подобно затворнику, который годами не видит ничего, кроме стен своей кельи, но знает о жизни больше, чем те, кто смотрит на нее разбегающимися, жадными глазами, музыка Уствольской, ограниченная резкой индивидуальностью, апрограммная по сути, отражает предельную степень самопознания. Она будоражит и пугает психологической откровенностью — отсюда та «неуютность» и внутренний дискомфорт, тот раздражающий импульс, исходящий от музыки, который отмечали многие. Один из рецензентов назвал ее «одновременно ужасной и прекрасной»²³, другому она показалась «отвратительной»²⁴ — музыка, тонкой стальной иглой проникающая в самую глубь сознания, обнажающая душу до последних покровов, не может быть красивой. Она не доставляет удовольствия, но знает о вас все. Не нуждаясь в доказательствах. Как религия. Но в отличие от веры, она не приносит ни покоя, ни утешения...

«Музыка “русского зарубежья” нашла к нам путь не в последнюю очередь благодаря своей религиозной отрешенности. Это справедливо и по отношению к Галине Уствольской. Если бы ее творчество укладывалось в определенные рамки, то ее сочинения не были бы такими резкими по характеру, идущими со всем вразрез, — считал Томас Майер. — Эту уверенную постановку звуков, твердость, гармонию с привкусом горечи, жесткий, почти застывший ритм, быть может, кто-то выявит — в той или иной степени и у других русских композиторов; но, прежде всего, это сознание своей высокой миссии, которое чувствуется сквозь все звуки. Галина Уствольская создает свою музыку с серьезностью, свойственной религии».²⁵

«Русская музыка... это религиозная музыка. Так же, как и русское мышление вообще, мышление русского авангарда — религиозно по сути. Даже атеизм всегда

был религией», — добавлял другой рецензент.²⁶ Мнение третьего еще более категорично. «Пять раз по семь ударов на фортиссимо, — пишет он об Октете. — Что это? Очевидно, что здесь скрыт символ. тайна. Завеса над ней стала приподниматься в 70-ые годы в трех Композициях Уствольской, где появились подзаголовки, связанные с христианской тематикой, а позднее, словно совсем спала в трех последних Симфониях, особенно в Пятой, написанной на текст молитвы «Отче наш». Молитвы, пронесенной композитором через всю жизнь, как источник жизни и творчества... Искусство Уствольской будет глубже понято, если внутренне интенсивно почувствовать центральный момент Евангелий, а именно — мистерии Голгофы, семь событий которой легли в основу семиступенного пути христианского посвящения, разработанного в первые века гностиками. Семь событий имеют в виду: бичевание, возложение тернового венца, несение креста и так далее. Думал ли об этом автор или нет, в принципе, не имеет значения. Без преувеличения можно сказать — если бы нужен был композитор, способный озвучить мистирию Голгофы в наше время, то Высшие силы не ошиблись бы, если б избрали для этой высокой миссии Галину Уствольскую».²⁷

Композитором не раз высказывалось желание услышать свою музыку, исполняемой в церкви. И это случалось: летом 1997 года в Зальцбурге, в кирхе, расположенной неподалеку от дома, где родился Вольфганг Амадей Моцарт, в рамках Венского фестиваля прозвучали две Композиции (№ 1 и № 2) и Пятая симфония (дирижировал Юрк Виттенбах). В одном из голландских храмов под руководством и при участии Райнберта де Леу был записан на компакт-диск цикл из трех Композиций. При этом — открыто и категорично — Уствольская подчеркивала несоответствие своего музыкального слова понятию религиозности.

Ее сочинения далеки от традиционной обрядовости. Более того: тяжелая, «темная» энергетика этой музыки, ее агрессивный, силовой характер противоречат самой атмосфере культа. Люди, близкие к церкви, посещающие службы и исполняющие обряды, чувствуют это особенно явственно. Станным образом сочетаются названия композиций — № 1 «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир») и № 3 «Denedictus, qui venit» («Блажен, кто грядет») с музыкой экспрессивной, фанатичной, «неподражаемой в своих экстремистской строгости, суровой цельности и радикализме». ²⁸ Несоответствие подзаголовка Второй симфонии — «Истинная, вечная Благодать!» ее характеру отметил один из рецензентов, услышавший страшную картину «неудержимого, накалывающегося волнами шествия темных сил, как бы сметающих все на своем пути. Образ шествия рождается самой метрикой — поступью четвертями, а жуткая, грозная ударность, ревущая, визжащая, изгибающаяся звуковая плоть этих волн не оставляет сомнения в их сути». ²⁹

Подзаголовки Композиций перекликаются с названиями Симфоний: как Второй, так и Третьей — «Иисусе Мессия, спаси нас!», Четвертой — «Молитва» и Пятой — «Амен», свидетельствуя о единстве главной, ключевой темы творчества — при том, что ни заголовки, ни слова, произносимые в Симфониях, не делают эту музыку программной.

Символичным и «антиобрядовым» представляется уже то, что в Композициях и Симфониях Уствольской использованы как католические, так и православные тексты. В чередовании молитвенных слов нет верности традиции; не все здесь подчинено канону: что-то может быть пропущено, где-то изменено последование — авторская логика иная. В настойчивых повторях риту-

альных слов, в их властном, возвращающемся ритме есть нечто от языческих заклинаний, иступленных молитв аскетов-сектантов, русского кликушества. «Галина Уствольская придает своей железно-жесткой музыке вид обряда, близкого к религиозным действиям первобытных людей», — говорится в одной из рецензий.³⁰ Ее музыка напоминает «скупую каменную слезу некоего каменного изваяния», — отмечено в другой.³¹

Семикратное обращение к Господу, молитвенные слова-заклинания звучат во Второй симфонии; в последующих, созданных с промежутками в два-четыре года, произносятся только молитвенные тексты. В Третьей и Четвертой симфониях они почти одинаковы и во многом сходны с Пятой, завершаемой последним Амен. «В основу Пятой симфонии Уствольская положила христианскую молитву “Отче наш”. Потребовалось несколько десятков лет, чтобы содержание молитвы стало внутренним, глубинным содержанием, затрагивающим Святого Святого Человека, и чтобы, укрепляя силы души, приготовило бы Мастера к мужественному и, может быть, самому ответственному шагу — созданию небольшого, но энергоемкого произведения, способного доносить Слово Бога в убедительной, достойной материальной оболочке», — сказано о последней симфонии композитора.³²

В музыке Уствольской — свой Бог, свой идол, но от этого молитва не становится менее истовой. Ее симфонии подобны дантевским кругам ада. В Первой — глубокая, безысходная печаль, неясная тревога и безотчетный страх перед будущим, тема детства, безрадостного, нищего — пока еще началььный, верхний круг, куда проникают лучики солнца, «круглого, как карусель». Вторая симфония... Плотнее и гуще подступающая тьма, все отчаяннее голос из черной бездны, молящий о спасении. Время сжимается, да и нет в беспредельности понятия

времени... Мир Третьей симфонии — не черно-белый, как в предшествующих сочинениях композитора; это мир незрячий — липкая, всепоглощающая темнота. Слепая душа, окруженная мраком, держится последней, единственной ниточки — веры. Слова, обращенные к Господу — это не та молитва, которую произносят все верующие разом, и не религиозное отправление. Мир слепой всегда одинок, и нет в нем иного света, чем тот, что живет в душе... Низкое, глуховатое контральто Четвертой симфонии кажется порою голосом подчеркнуто неженственным, почти бесполом; в тех глубинных слоях сознания, куда проникает музыка Устовольской, женский голос живет памятью детства, началом всего, незыблемой духовной опорой. Быть может, поэтому трагизм Четвертой таит в себе надежду. «Отче наш!». И молитва услышана: в Пятой свершается чудо — прощения, искупления; сквозь мрак пробивается робкий свет...

Предельно лаконичны произносимые в Симфониях молитвенные тексты — всего лишь несколько слов. Но от таинственной духовной мощи, скрытой в единой фразе и исторгаемой музыкой, становится не по себе. Кратки, а то и просто односложны подзаголовки; один из них — “Dies irae” (Композиция № 2) — кажется эпиграфом ко всему творчеству композитора.

Та же сила краткого импульса, повторяемого возгласа-заклинания слышна и в тех сочинениях, где слов нет — ни в названии, ни в самом тексте: стиль автора един. Скандирование слова, звука, мотива... Но не в пространство, а вглубь, внутрь себя.

Музыка Устовольской — результат отшельничества, музыкального и человеческого, и это затворничество — не столько внешнее, сколько внутреннее. Ее молитва замкнута и одинока, а обнажающие душу слова — не те, что повторяет толпа.

Во времена всеобщего атеизма и советского антицерковного воспитания — годы юности и зрелости Уствольской, когда сурово карались любые религиозные проявления, многие скрывали Бога в душе. И у каждого он был своим. Таким он и остался у самых верных — богов не меняют, несмотря на веяния моды, новые нравы и направления в искусстве.

В безжалостной музыке Уствольской нет стремления найти опору, спрятаться за что-либо: традиционность действия или вечные слова. Солист в ее симфониях-молитвах всегда один — открыт и беззащитен; его простые черные одежды сродни монашеским.

Кажется, что эта музыка знает о вас больше, чем вы сами. В ней скрыта некая высшая загадка — как и в улыбке (усмешке?) знаменитой леонардовской Джоконды, вовзгляде ее светящихся змеиной мудростью глаз...

В отношении композитора к творчеству и жизни — серьезном, строгом и аскетичном — своя религия.



ДВЕНАДЦАТЬ ПРЕЛЮДИЙ

(1953)



«Двенадцать прелюдий» для фортепиано развивают оригинальную фактуру и нотную запись, найденную в написанной годом ранее Скрипичной сонате.

Язык «Прелюдий» вряд ли допустил бы иное, обычное изложение: однострочное письмо (соединившее партии обеих рук) точно соответствовало фактурному решению — «объемной монодии», своеобразная ритмическая организация исключала использование размера и тактов, характер музыки определил и оригинальное начертание пауз ($\frac{1}{4}$, $\frac{5}{4}$), и острых секундовых кластеров-«игл». Вместе с тем, «Двенадцать прелюдий» еще раз убеждают в том, что адекватную нотную запись музыки Уствольской найти невозможно; простое чтение текста по нотам даст не более, чем основу, «скелет» произведения.

На первый взгляд, развитие цикла аperiодично, подчинено стихийной силе, игре контрастов; в атональной музыке нет и вечной путеводной нити тонального плана, традиционной для этого жанра. Но в этой спонтанности высказывания — жесткая логика, множественные глубинные связи частей, вариантность и «арки». В чередовании кратких мотивов, емких ритмоформул, похожих и разных одновременно, есть некая высшая точность — как в заговоре шамана — на слух беспорядочном, построенном на «хаотичном» повторении трех-четырех слов; их подбор и ритм, «отжатые» поколениями, наделяют непонятный, бессмысленный — на первый взгляд — словесный поток скрытой, таинственной силой воздействия.

При максимальной концентрации музыкального материала понятие темы в «Прелюдиях» исчезает. Не фраза, и даже не мотив, а их первооснова — краткая интонация, ячейка ритма, лейтинтервал становятся «словами», из которых складывается музыкальная речь.

В магическом кружении гулких и жестких параллельных кварт. в вибрирующей терции F—A, A—F, As—F, As—Fes, во властно стучащем ритме $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ — грани постоянно меняющегося, обновляющегося, движущегося остинато.

Тональные переходы заменены модуляциями склада: монодия — полифония — полипластовость — хоральность; фактурные контрасты подчеркнуты динамикой и темпом:

J. 208

The musical score consists of four systems of staves. The first system is a piano introduction in D-flat major, marked 'J. 208' and 'f'. The second system continues the piano introduction, marked '3' for a triplet. The third system is a section marked 'J. 108', starting with 'ppp' and 'ff' dynamics. The fourth system is a section marked 'G.P.' (Grave) and '2' for a second ending.

(из прелюдии N° 7)

Форма сочинения — слитно-контрастная — напоминает структуру Фортепианного концерта, но более дробную: небольшие, разнообразные по темпу прелюдии нередко (особенно к финалу) соединяются аттасса; движение музыки прерывают характерные длинные паузы (в «Прелюдиях» нет обозначения *lunga*, но есть G.P. и два других вида пауз: \frown и фермата с указанием длительности $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$). Порывы огромной неукротимой силы, опустошающей активности сменяет прострация, погружение в себя, в глубокие омуты непознаваемого.

Линейное письмо устремленной, внутренне собранной Первой прелюдии ($\text{♩}=72$) переходит в полифонию пластов Второй ($\text{♩}=160$): органнй пункт и верхняя педаль звучанием резких уменьшенных октав A—As «сдавливают» мелодию.

Нарастающая плотность фактуры и расширяющийся диапазон Третьей прелюдии ($\text{♩}=88$) приводят к открытой экспрессии Четвертой ($\text{♩}=92$) — *fff*, напряженные, подчеркнутые акцентами большие септимы; равномерное четвертное движение дробится восьмыми, ритмическое оstinato растет, как снежный ком... Пятая прелюдия ($\text{♩}=264$), резко контрастная по темпу Четвертой и последующей Шестой — первая кульминация цикла, с вихревым октавным движением, ударами кластеров и краткой — после G.P. — кодой-оцепенением. С Шестой ($\text{♩}=96$), а особенно, Седьмой прелюдии ($\text{♩}=208$) становится заметной некоторая концентричность цикла. В Шестой ощутимы элементы репризности; полифоническое начало усилено использованием двойного контрапункта, мерный ритм четвертей направляют и сдерживают тяжелые «шаги» параллельных кварт. Интонационные и ритмические арки с Четвертой и Пятой прелюдиями слышатся в Седьмой. Хоральные

«островки» строгих многозвучных аккордов дважды прорезают музыкальную ткань, приближая форму прелюдий к рондальной. Быстрая токкатная Восьмая ($\text{♩}=264$) тесно связана с более медленной Девятой не только стихией колющих секундовых кластеров и приемом двойного контрапункта; обе прелюдии соединяет аттасса — к финальной части цикла форма укрупняется, течение времени сжимается. Об этом говорит и ускорение темпа в трех последних прелюдиях: Десятой — $\text{♩}=104$, Одиннадцатой — $\text{♩}=132$ и Двенадцатой — $\text{♩}=252$. Зачарованный круг четвертей и лейтостинато $\text{♩} \text{ } \text{♩}$ ломает неровный, нервный ритм $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$, бьющийся толчками музыкальный пульс прерывается тяжело повисающими паузами (Десятая прелюдия). Жесткая ударность двух заключительных пьес заставляет вспомнить фразу Дэвида Райта об Уствольской, как «композиторе, сочиняющем самую бурную и сердитую музыку, которую можно себе представить».³³ Завершает сочинение открытая, уходящая в бесконечность гран-пауза.

Уникальная фактура «Прелюдий» обогащает тембровые возможности фортепиано, предполагая особую манеру и технику игры на инструменте:





(из прелюдии №11)

Смысл и стиль этой музыки требуют от исполнителя не только неординарного мышления, но и смелости, преодоления боязни огромных эмоциональных перегрузок.

ГЛАВА VI

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ПРЕССЫ

*«Многое, что написано музыковедами
о моей музыке, не соответствует истине».*

Г. Уствольская

*«Едва ли кто-нибудь позволит себе
поддаться соблазну говорить
о сути музыки Уствольской
или просто проанализировать
ее содержание...*

*Такое впечатление,
что она заколдовала свою музыку».*

Т. Майер

— В России живет выдающаяся женщина. она — композитор. Ей удалось разрешить проблему, как оставаться верной самой себе и у себя учиться. На пренебрежение она отвечает презрением. Она не ждет ни похвалы, ни упрёка. Ее имя — Галина Уствольская. В Советском Союзе ее произведения исполнялись мало. Очень медленно... а затем все отчетливей, ее музыка стала распространяться повсюду в мире. В Нидерландах на нее обратили внимание ранее всего: ее представили в различных концертах на Голландском фестивале; на Восьмом международном музыкальном фестивале в Хайдельберге ей была вручена премия города. В Швейцарии также были единичные исполнения ее произведений на Днях мировой музыки в 1991 году и в Цюрихе: Франи-Мария Уитти и Марианна Шредер сыграли тогда «Большой дуэт» для виолончели и фортепиано. Однако в сознание музыкальной общественности это имя еще не проникло — и причиной тому, вероятно, то, что ее музыка совсем не проста для постижения и анализа. В ней избегаются банальности и общие категории. Как человек Уствольская почти не достижима. Безвыездно она живет в своем городе и вряд ли его покинет. Все это приводит к определенной мистификации облика композитора.³⁴

* * *

— Ее «Большой дуэт» для виолончели и фортепиано, написанный в 1959 году, заставляет с волнением и изумлением спрашивать, почему об этой личности до сих пор ничего не было слышно?³⁵

* * *

— Музыка Галины Уствольской становится известной во многих странах мира. Причина огромного интереса к творчеству Уствольской заключена в могучей силе выразительности

*ее произведений, в совершенно индивидуальном стиле, которому нет аналога в мировой музыке. Ее стиль подобен скальпелю, вскрывающему раны нашего времени, и боль, которую каждый из нас несет в себе, мы слышим явно, обнаженно в любой точке сочинений Уствольской.*³⁶

* * *

*— Октет сочинен в 1950 году. Его появление поставило автора в ряд первых композиторов нашей страны. И не важно, было ли это осознано многими или лишь единицами.*³⁷

Так пишут о музыке Уствольской сегодня. Стиль ее сочинений, почти не изменившийся с 50-ых к 90-ым годам, оценивался в разные времена по-разному. Его пытались осмыслить, подбирая те или иные музыкальные параллели, часто весьма противоречивые. По прошествии лет, любопытно взглянуть на пеструю разноголосицу мнений, сопровождавшую редкие исполнения произведений композитора на отечественных сценах.

* * *

*— Концерт самобытен, лишен каких-либо заимствований и в то же время опирается на традиции Баха, Брамса и, быть может, Хиндемита.*³⁸

* * *

*— Особенно существенно здесь же подчеркнуть, что в инструментальной музыке Уствольской нашли специфическое претворение традиции древнерусского певческого искусства. Вот где следует искать, в первую очередь, истоки самобытнейшей авторской речи.*³⁹

* * *

— Идеал возвышенной простоты и созерцания высших этических ценностей, воплощенный в искусстве Баха, кажется, освещает внутренним светом духовности и эту, в целом объективную в своей основе музыку.⁴⁰

* * *

— Не различаем ли мы в этом энергическом прямодушном звукобедении ясность и простоту даже прокофьевского толка?⁴¹

* * *

— В речи Уствольской волевая интонация присутствует всегда и действует безотказно, в силу своей инстинктивности... В этом отношении Уствольская-композитор ведет свою родословную от Чайковского.⁴²

* * *

— Сегодня все очевиднее и понятнее делаются связи музыки Уствольской с творчеством композиторов первой половины XX века и с русским фольклором. А если выйти за рамки явлений только музыкальной культуры, то можно почувствовать некие отдаленные, осторожные, пунктиром намечающиеся параллели с медитацией в том понимании, которое присуще Востоку.⁴³

* * *

— Имена Баха и Мусоргского появились здесь не случайно. Вместе с уже упоминавшимся именем Шостаковича они образуют триаду композиторов, чье воздействие наиболее ошутимо в творчестве Уствольской.⁴⁴

* * *

— Трио еще конкретно напоминает о Шостаковиче таким жанром, как Похоронный марш... После Трио в Ок-

тете и Скрипичной сонате таких конкретных жанровых ассоциаций с лирикой Шостаковича уже не возникает, хотя противопоставление (в Сонате) холодных интонаций главной партии интонационному строю побочной темы, вызывающее прямые ассоциации с плачем Юродивого из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, достаточно «шостаковичевское». ⁴⁵

* * *

— Анализ позволит увидеть также элементы серийной техники, в частности, ротации мотивов, представляемых как микросерии. ⁴⁶

* * *

— Композитора можно упрекнуть в том, что многие из ее камерных произведений сходны между собой, что в них как бы разрабатывается одна и та же тема. ⁴⁷

* * *

— В разворачивающемся действии роли этих инструментов не антагонистичны. Они скорее образуют хор согласия в бесовском карнавале. В таких тембровых звучаниях — бизгли-вых, острых флейты-пикколо, рычащих трубы, остербенело выбибаемых кулаками в партии фортепиано, находит свое разбитие тема! ⁴⁸

* * *

— Я уже говорил о «черно-белом» колорите симфонии. Иные из ораторов, выступавших на дискуссии, склонны были рассматривать его как серьезный недостаток и упрекали автора в унылой и безрадостной «тональности» сочинения. Как и ряд других участников обсуждения, я считаю этот упрек несправедливым. Смысл музыки Уствольской — в предостережении; она заставляет

ет слушателя не просто задуматься о страданиях несчастного обездоленного детства, но постичь весь его драматизм.⁴⁹

* * *

— В известном смысле физическая боль, несомая этой музыкой, — еще и некий порог «обнаженности», некий «жест отчаяния» означающий абсолютную исчерпанность доступных автору средств, — слишком малых для того, чтобы в полной мере реализовать желаемое.⁵⁰

* * *

— Заметим еще, и это немаловажно, что по своему интонационно-му качеству музыка Уствольской, говоря основательно, принадлежит именно советской музыкальной культуре.⁵¹

Здесь автор определенно ошибался: не принятая советским обществом музыка Уствольской становится достоянием мира. Отзывы рецензентов конца 90-ых — как русских, так и зарубежных — говорят об этом все полней и убедительней.

* * *

— Только сейчас мало-помалу до нашего сознания доходит, сколь многое из культурной жизни было неизвестно на Западе из-за железного занавеса. К этому скрытому принадлежит и творчество композитора из Санкт-Петербурга, считающегося в нашей стране загадочной личностью, значение которой мы только начинаем осознавать.

«Аы, аыны...» Голос стонет мучительно, *espressivissimo*. Трижды.⁵² Затем вновь вступает рояль с двойным фортиссимом: жесткие, ударные аккорды, а вслед за ними — шесть флейт, гобоев и труб, звуковая концентрация музыки которых почти раздражает. Звучание нарастает, скандирующими четвертями движется вперед, до кульминации, написанной в шестикратно форте.

После долгой паузы и нового тихого стога следует, как закливание, ядро композиции. Одетый в черное солист напевно проговаривает замыкающуюся в себе троицу слов: «Истинная и Благая Вечность, Вечная и Благая Истина, Истинная и Вечная Благодать!» Затем вновь звучат инструменты, и звук их несколько смягченный, более тихий и менее массивный, хотя едва ли утешающий... Эта музыка не вступает ни в какие компромиссы.⁵³

* * *

— Октет — это НЕЧТО, сравнимое по значению с «Картинками с выставки» Мусоргского или лучшими творениями русской культуры. Более того, сочинения такого рода перестают быть только национальным достоянием. — Они поднимаются в синклит мирового искусства, в ряд наивысших достижений культуры человечества, его духовности.

Оригинальность и мощь выражения музыки Октеда совершенно ошеломляет. Пронзительность речи, ее неслыханность — иначе, как Откровением не назовешь... Октет — настоящий шедевр. Его влияние на современную музыку до сих пор продолжается.⁵⁴

* * *

— В противоположность другим «духовным» композиторам «потерянного» русского авангарда угрожающая и одновременно привлекающая архаическая сила и прямая мощь музыки Галины Устиольской гораздо непосредственней. Она разбивается из простых форм к более сложному воздействию логической последовательности и красоты: экспансивная жесткость рояля, чеканные аккорды, наполненная мощью активность струнных — все это выливается в печально-прекрасную кантилену, исполняемую Г.Шиффом с напряженностью, граничащей с взрывом, что заставляет даже «традиционную» публику задержать дыхание — и разразиться громкими, такими же прорубствованными, как и музыка, аплодисментами.⁵⁵

— Обычные музыкальные категории не подходят для анализа музыки Уствольской; может быть, только для Трио, но и в Трио есть внемузыкальные приемы.⁵⁶

— Написанная в 1990 году, симфония № 5 «Амен» уже одним названием настраивает на некую итоговость. Это, может быть, итог творческого пути неповторимого и удивительного художника, сумевшего в одиночку, в условиях изоляции не только предугадать новые звуковые пути, но и удержать высокий рейтинг отечественной культуры до конца 20-го столетия.⁵⁷

Галина Уствольская — русский композитор — лауреат Хайдельбергской премии деятелю искусства 1992 г. (Heidelberger Amtsanzeiger, 25.06.1992).

Назначение премии происходило в рамках открытия Восьмого Международного фестиваля музыки в Хайдельберге... По случаю вручения премии в Зеркальном зале дворца принца Карла недавно принявший пост министр по вопросам семьи, женщин, образования и развития культуры Баден-Виттенберга — Бригитта Унгер-Сойка отметила роль искусства в достижении и укреплении мирного сосуществования наций в Европе. Доктор Бесс в своей речи высказался за пропаганду новой музыки в Хайдельберге, отдавая должное Галине Уствольской как композитору, в творчестве которого ощутима «истинность искусства», и высказал пожелание о том, чтобы эта музыка стала известна во всем мире... Музыкой, исполненной глубокого убеждения, «веры, любви и надежды», назвал творчество Галины Уствольской в своей хвалебной речи музыковед Детлеф Гайова. Он говорил о музыке, к которой подошло бы необычное определение: «принцип надежды».

— Устольская никогда не была озабочена официальным советским стилем. За собственный стиль ее временами упрекали в ограниченности и отсутствии эволюции. Уже одно использование ею состава музыкальных инструментов крайне своеобразно: в Композиции № 1 «*Dona nobis pacem*» это флейта-никколо, труба и рояль, а в Пятой симфонии «*Атеп*» звучат гобой, труба, скрипка и ударный, в качестве которого выступает деревянный куб 43х43 см с деревянными молотками. Но при этом они используются совсем не так, как это было в западном авангарде 60-ых годов: не столь экспериментальным и изобретательным способом — там преобладали смешанные тембры. Галина Устольская использует инструменты скорее в их первозданном, неусовершенствованном варианте. Пикколо и труба создают контраст и напряженность между порывисто свистящими высокими звуками и максимально приглушенной философской глубиной. Жесткие удары по деревянному кубу являются противоположным полюсом трелям гобоя и «умоляющим» мелодичным мотивам скрипки. Здесь нет посредничества между противоположностями.⁵⁸

— Музыкальными средствами Устольская вынуждает слушателя забыть о дисгармоничности своего состава. Оказывается, что эта дисгармоничность — скорее воображаемая, чем действительная.⁵⁹

— Динамика, которая может внезапно перейти от многократного форте к многократному пиано, крайне схожа с ритмикой, которая едва обладает метрическими акцентами, но часто упорно движется вперед, в долгих цепочках из септим или аккордами, сменяющимися через короткие промежутки време-

ни espressivo, не позволяя себе при этой интенсивности ни минуты покоя. Это создает ощущение безвыходности: человек здесь не может спастись бегством. Как раз в произведениях для рояля сначала это производит впечатление очень простой, даже напоминающей минимальную, музыки. Но очень быстро становится ясно, что здесь речь идет о чем-то другом. Эта музыка постоянно «присутствует», увлекает, захватывает и мощным ударным аккордом, и единичным тихим звуком. Двигающаяся по кругу, поступательная, но неизменно варьируемая, с резкими кадансами (без плавных переходов), она непоколебимо движется своим путем — и этим «раздражает». Она ведет прямо к сути своего содержания.⁶⁰

Дорогая госпожа Уствольская!

С глубоким удовлетворением сообщаю Вам, что Американский Биографический институт выдвинул Вас одной из первых в кандидаты на присуждение почетного пожизненного звания за Ваши достижения.

Почетное звание присваивается исключительно выдающимся лицам, добившимся блестящих успехов в своей области и оставившим заметный след в развитии культуры нашего столетия. Это выдвижение — знак нашего уважения к личности Вашего масштаба...

Позвольте поздравить Вас с тем, что Вы принадлежите к числу очень немногих, кому удалось достичь высот, не сопоставимых с обычными достижениями.

Данное почетное звание обеспечивает Вам престижное членство в библиотеке Американского Биографического института и дает доступ к архивам; оно удостоверяется грамотой, в которой отражено наше восхищение исключительными возможностями человека.

Дж. М. Иванс.
Исполнительный Вице-президент.
26 марта 1993 г.

* * *

— В первом отделении Шифф и его партнер играют Бетховена настолько близко к первоначальному замыслу, как только возможно, то есть на старинной виолончели работы Страдивари (с жильными струнами), а во втором — переходят не только к современным инструментам, но и к произведению, достаточно шокирующему слушателей — Большому дуэту Галины Уствольской.⁶¹

* * *

— Формально можно обрисовать музыку этого композитора как последовательно звучащую на пределе... Все то, что разбивала музыка на протяжении последних двухсот лет — динамичные разграничения и плавные переходы, колористичные гармонии и рафинированные звуковые сочетания — кажется, все это очень мало интересует Галину Уствольскую. Она использует все это разве только для того, чтобы сделать диссонансы еще более резкими. Эта же непреклонность несоместима с той душевной широтой, которую часто встречаешь у российских композиторов... Музыка Уствольской не уносит в прекрасные дали, она не наполнена старославянскими мелодиями, в ней нет ни оригинальных созвучий, почерпнутых из народной традиции, ни танцевальных ритмов, ни барварского *Allegro*. Здесь нет никакого погружения в беселую беззаботность: каждый шаг печатается по твердой земле, ввинчивается — громко или тихо — в Сегодня и Сейчас.⁶²

Дорогая госпожа Уствольская!

Счастлив сообщить Вам, что Вы избраны в кандидаты для получения престижного титула «ЧЕЛОВЕК ГОДА — 1993». Международный Исследовательский Центр института выдвинул Вашу кандидатуру в связи с Вашими

общими достижениями и Вашим вкладом в развитие общества. Составляя список выдающихся личностей всего мира, мы имеем удовольствие рассматривать наивысшие достижения мира. Выделить среди них немногих, заслуживающих титула «ЧЕЛОВЕК ГОДА», было нелегким делом. Мы очень тщательно отбирали кандидатов, чьи достижения и преданность избранной благородной цели обладают несомненным превосходством. Разрешите поздравить Вас с тем, что Вы относитесь к таким кандидатам.

Мы прилагаем описание Награды, подтверждающей Ваше избрание. Желаю Вам дальнейших творческих успехов и жду от Вас ответа относительно Вашего выдвижения на титул «ЧЕЛОВЕК ГОДА – 1993».

Дж. М. Иванс,
Исполнительный директор
11 июня 1993 года.

* * *

— Ее паузы по напряженности вполне могут поспорить с веберновскими. Музыка эта аскетична и, как правило, лишена тактовой черты, что, однако, отнюдь не делает ее вялой и апатичной, но наоборот, позволяет создавать удивительно напряженные асимметричные полифонические конструкции и достигать небережного ритмического напора. Динамика редуцирована до почти барочной ступенчатости, хотя именно ей как раз и свойствен предельный экстремизм (отнюдь не барочный и насквозь современный!), с резчайшими контрастами *ffff* и *pppp*.⁶³

* * *

— Музыка Устольской «пламенеет» ярко и сильно в исполнении фанатичного Райнберта де Леу... Религиозной мистики в духе Мессияна у Устольской нет: она бысекает

музыкальный материал с неслыханными прямолинейностью и меткостью, как будто из гранитной глыбы. В ее работе нет лишней «бахромы» — все у Уствольской вкратце. Тишина в её музыке столь же красноречива, как у Веберна, но сравнивать их бессмысленно — музыка Уствольской обладает свойственной только ей неумолимостью и безжалостностью; в ее страшной логичности отсутствует какая-либо чувственность.⁶⁴

Уважаемая госпожа Уствольская!

На тех кассетах, которые я посылаю, Вы найдете запись концерта Дней музыки в г.Виттене, который состоялся в апреле этого года. Как Вы, вероятно, уже слышали в издательстве, с этой записью у нас были большие технические проблемы, так что мы не могли выпустить пленку. За последнее время запись была технически переработана, и теперь она лишена искажений и других неприятных помех. Я очень счастлив в связи с этим, так как это исполнение Ваших великолепных Композиций № 1-3 принадлежит к важнейшим концертным событиям, в которых мне приходилось принимать участие за последние несколько лет.

С наилучшими пожеланиями
Гарри Фогт.
1993.

* * *

— Музыка Уствольской — не аморфное течение звуков, а, скорее, невозможность идти вперед. Этим создается напряжение как в самой музыке, так и между музыкой и миром в такой интенсивности, которая не только не является доходчивой для восприятия, но вообще едва доступной. Эта музыка не идет навстречу общественному вкусу, а напротив, доводит его до невыносимого напряжения и сопоставима

с немногими радикальными произведениями этого столетия (приходят на ум «Австралийские этюды» Джона Кейджа, «Реквием для юного поэта» Бернарда Алоиса Циммермана или композиции Мортона Фельдмана.⁶⁵

* * *

— Ваша музыка осталась в моем сердце. Вы меня не знаете, но я всегда помню о Вашем творчестве... Моя жена — индианка, и мы часто бываем в Индии, но не так часто, как нам бы хотелось. Вместе с тем, это странное чувство — путешествовать по Индии с Вашей музыкой в сердце.⁶⁶

* * *

— Тот, кто однажды услышит музыку из «черной дыры», не скоро ее позабудет.⁶⁷



БОЛЬШОЙ ДУЭТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО (1959)

1 ♩ = 276

Violoncello

27

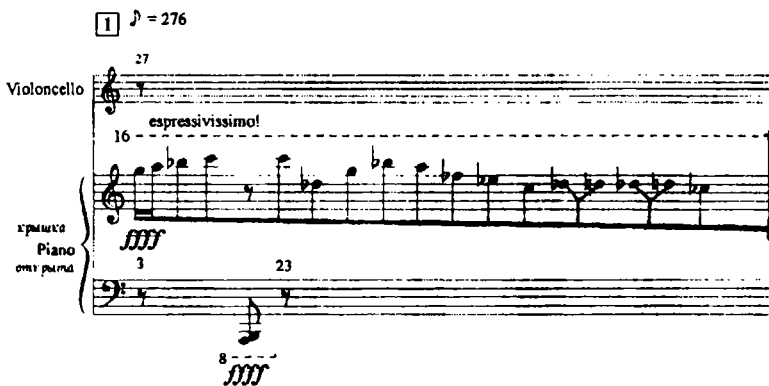
espressivissimo!

16

гитара
Piano
отт. гитара

3 23

8





Название сочинения (указывающее на равноправие солистов в ансамбле) подчеркивает его масштабность: «Большой дуэт» протяженнее большинства симфоний композитора, не уступая им в широте и значительности содержания.⁶⁸ Своеобразное тембровое решение Дуэта, утрированные контрасты регистров, использование максимально высоких и низких нот каждого из инструментов создают эффект оркестрового звучания.

«Сегодня это просто не укладывается в сознании, что в 1959 году в Советском Союзе создавалась музыка этого направления авангарда, что она выжила и продолжает существовать... Галина Уствольская пишет отчасти очень громкую, агрессивную, властную, отчасти ударную, «стучащую» и всегда предельно лаконичную музыку», — отметил в газетном интервью известный виолончелист Генрих Шифф выступавший в «Большом дуэте» вместе с Алексеем Любимовым.⁶⁹ Усилиями и заинтересованностью крупных музыкантов — в первую очередь, Мстислава Ростроповича — «Дуэт» в последние годы вошел в число избранных сочинений виолончельного концертного репертуара, став, быть может, самым исполняемым среди произведений Уствольской.

Слушая «Большой дуэт», легко найти аналогии между ним и ранним Фортепианным концертом (а также написанным позднее Дуэтом для скрипки и фортепиано). Хотя от традиционного понимания концертности оба Дуэта еще более далеки. В «Большом дуэте» не акцентировано виртуозное начало, в нем нет каденций или каких-либо характерных форм, равно как и авангардной «новой виртуозности»: сонористических ухищрений извуконизобретательства. Нет даже тактов — пунктирная черта (зачастую не совпадающая в партиях виолончели и фортепиано) имеет смысловой характер. У каждого пунктира стоит цифровое обозначение, всего их — сто восемьдесят шесть; заканчивает сочинение долгая G.P.

«Эта музыка отличается тем, что она не изобретена, а как бы рождена самой природой», — заметил один из рецензентов.⁷⁰ И природа ее — трагическая. Если допустимы литературные сравнения, то музыка «Дуэта» — это всегда прямая речь, высказывание от первого лица. В суровой, строгой замкнутости звучания, в исповедальных соло виолончели — не просто одиночество, но отверженность, не философский взгляд на жизнь, а отчужденность от мира. Есть в этой музыке и затаенная, робкая мольба — душевный порыв, оставшийся без ответа...

Образы «Дуэта» ярко контрастны, но их чередование производит странное впечатление постоянно обновляемой, «подвижной» статичности. «Развитие музыкальной формы сочинения подобно движению по магическому испытательному пути лабиринта, где есть только один выход», — говорилось в одной из радиопередач. — «И эту тайну, похоже, знает автор... Все как бы стоит на месте — но никогда не бывает скучно, сколько бы ни длилось ее сочинение».⁷¹

Особой логике подчинено и структурное решение «Большого дуэта». Его форма асимметрична: первые четыре части составляют развернутое смысловое предисловие к масштабному финалу, охватывающему по времени едва ли не половину всего сочинения. Перед завершающей кодой звучит начальная тема «Дуэта», образуя «арку», подобно обручу «стягивающую» многосоставную форму произведения.⁷²

Жестко-ударное соло фортепиано, открывающее первую часть, определяет и весь ее характер — напористый, активный, «варварский». Напряженная уменьшенная октава (фа#—фа₁), с которой вступает виолончель, станет лейтинтервалом всего сочинения. В очень быстром темпе (♩=276), с близкой к пределу динамикой, колеблющейся от двух до четырех форте, музыка проносится единым вихревым потоком колких восьмых и шестнадцатых, лавиной острых, «долбящих» секунд.

Вторая часть продолжает поступательное движение первой, но шагом тяжелым, неспешным, уплотненным резкими — с надрывом — трелями виолончели:

Simile $\Gamma \nabla$

42 $\text{♩} 120 \text{tr}$

f espr. f f

mf mf



Неожиданно контрастна кода — тихие, нежные звуки; музыка, застывшая в ожидании бури.

Шквалом *ssss* обрушивается третья часть. Рокот низкого регистра, «пудовые» четверти — каждая, как шаг по Юпитеру, лязгающие кластеры давят, подминают, парализуют мощью нарастания. Связанная со второй частью приемом двойного контрапункта, третья — почти без цезуры — перерастает в самую насыщенную и плотную по изложению четвертую часть. В ней — «громкая» кульминация цикла, давно предчувствованная и, наконец, разразившаяся катастрофа.

«Тихая» кульминация «Дуэта», его духовный итог — в последней, пятой части. Прозрачная, разреженная

— в последней, пятой части. Прозрачная, разреженная полифоническая ткань финала несет резкую, неожиданную модуляцию фактуры:

95

16 --- 3 16 --- 2 16 ---

fff *sfz* *sfz*

V G.P.

16 --- 2 16 ---

sfz *fff*

G.P.

attacca

V

96 112

13 2 (4) 97 (4)

p espressivissimo

7 2 6

p

Время останавливает бег. Вечны — неугасающая тоска, желание найти покой, тягостное, не приносящее надежды, одинокое раздумье. Эхом слышны отголоски уже звучавшей музыки: тяжелые низкие трели третьей части, сухой, будоражащий мотив шестнадцатых — из первой...

Новые тембры фортепиано были открыты и в более ранних сочинениях Уствольской, нежели «Большой дуэт»; представление о виолончели, как ударном инструменте, появляется впервые. Не столько голосом «поющим», «говорящим», сколько тембром резких диссонантных красок, скандированных звучностей, кричащих контрастов кажется у Уствольской виолончель, инструмент ее детства. Композитор, в единственный раз, посвящает ему сольную партию — в «Большом дуэте».

ГЛАВА VII

«ВОКРУГ МЕНЯ — ТЫСЯЧИ ТЕЧЕНИЙ...»

*«Почему нужно причислять меня к авангарду?
Что тут общего?»*

Г. Уствольская

*«Многие говорят в связи с Уствольской,
причем на удивление восторженно,
о «чистой столешнице»,
отсутствии корней в этой музыке»*

Ж. Анблар

Если бесконечные, навязчивые параллели Уствольская—Шостакович уже превратились в своего рода музыкальную манию, а настойчивое сравнение с Веберном стало неким аналитическим клише в работах об Уствольской, то сопоставление ее стиля с манерой композиторов-современников, на первый взгляд, может показаться закономерным. Судить об авторской индивидуальности, сколько-нибудь полно, невозможно без упоминания о музыкальном окружении. Любое явление искусства принадлежит определенной эпохе и среде; в сравнении черты индивидуального письма проступают рельефнее и ярче.

Но — всякое сравнение хромает, и эта истина в отношении к музыке Уствольской вспоминается прежде всего. В применении к ее искусству, имеет смысл говорить не о большей или меньшей близости к такому-то стилю, а только о большем или меньшем антагонизме. Как ни парадоксально, но именно в современном музыкальном мире, «большом некрофилии», самым ценным и талантливым оказывается то, что не обнаруживает явных корней и параллелей. «Сейчас слишком много неучастия авторов в создаваемых ими произведениях», — заметил один известный музыкант, — «...ни Рембрандт, ни Пушкин, ни Моцарт никого не обманывали. Они просто были самими собой. А сейчас все надевают маски, стремясь еще больше обмануть друг друга.⁷³ Во времена господства полистилистики и политехники, художественных отражений и аллюзий, моноидея и моностиль Уствольской представляются явлением редким. Кто из сегодняшних композиторов мог бы позволить себе написать четыре симфонии на практически повторяющийся текст? Чья музыка более чужда эксперименту?

Искусство Уствольской сравнивали с одиноким утесом и каменной глыбой в бушующем музыкальном море. Но и это сравнение прихрамывает: и глыба, и утес холодны и неуязвимы; душа музыки Уствольской больна и ранима, ее искусство далеко от глубокого внутреннего равнодушия многих, зачастую самых лучших и исполняемых произведений XX века при всей декоративности, яркости и эмоциональности их внешней оболочки.

Один из петербургских режиссеров, вынашивавший годами замысел фильма об Уствольской, представил его начало так: безбрежная водная стихия, стальные холодные волны до самого горизонта и... стул, чудом удерживающийся в морском пространстве и как будто стоящий на твердом полу. На этом стуле — деревянном, с круглой спинкой, который и сегодня можно увидеть в старых петербургских квартирах, — сложены ноты и лежит камертон — символ точности и истинности... 74

В статьях и буклетах, аннотациях и высказываниях имя Галины Уствольской чаще всего упоминают рядом с именами композиторов-авангардистов русского зарубежья, причем параллели эти не столько содержательны, сколько формальны. Говорят о трудных судьбах сочинений, о непризнании их на Родине, о запретах на исполнение и издание тех или иных произведений в советскую эпоху, об общности «религиозной» направленности музыки и т.д.

Слушателю, открывающему для себя искусство современной России, сопоставление композиторских фигур кажется естественным — их сочинения соседствуют в афише, их музыка звучит в одних и тех же концертных залах. Вероятно, в творчестве авторов,

близко общающихся, увлеченных сходными идеями. «подпитывающихся» друг у друга, моменты образной и технологической близости очевидны... Уствольская практически не знакома ни с кем из своих зарубежных коллег, ей не известна музыка, написанная авангардистами и пост-авангардистами, теми, кто эмигрировал на Запад недавно или живет там уже много лет. Уствольская всегда одинока — в любом окружении; таким же свойством обладает и ее музыка: организаторы концертов и музыканты-практики знают, как трудно подобрать к ее сочинениям что-либо иное для исполнения в единой программе; лучше всего они звучат отдельно. Еще более заметна полная «непригодность» музыки Уствольской для семинаров минималистов, фестивалей приверженцев электронных опусов, додекафонии или «инструментального театра».

Девятнадцатый век был столетием виртуозов-исполнителей — знаменитых пианистов и скрипачей. Двадцатый век — время композиторов-виртуозов, быстро меняющих стили, умеющих эффектно оркестровать, сочинять, используя сегодня серийную технику, а завтра — алеаторику, знающих, как произвести впечатление на публику. Уствольская шокировала и раздражала «однотонностью» манеры — совсем так же, как бесконечно повторяемым, абсолютно одинаковым, «долбящим сознание» кластером в Сонатах или Композициях. Ей могли быть близки слова, сказанные некогда Александром Блоком: «Мне... удалось, кажется, определить лучше, что я имею против модернистов. Стержень, к которому прикрепляется все многообразие дел, образов, мыслей, завитушек, — должен быть, и должен он быть — вечным, неизменяемым при всех обстоятель-

ствах... О модернистах я боюсь, что у них нет стержня, а только — талантливые завитки вокруг пустоты». ⁷⁵

В отличие от авторов, прошедших искушение экспериментом, испробовавших разнообразных «завитушек» авангарда, Уствольская не искала новых технических идей, языкового обновления. «Известно, что художники нередко замыкаются в определенном эстетическом стандарте, становясь пленниками собственного словарного запаса и останавливаясь в своей эволюции», — отметил в связи с музыкой Уствольской один из рецензентов, подчеркнувший аналогию ее стиля с письмом Копленда, Сибелиуса и Айвза (!), «попавших в поздний период творчества в словарный тупик». ⁷⁶ Неточна и эта параллель: «определенный стилевой стандарт» сопутствовал манере Уствольской и в молодости — она никогда не была композитором-виртуозом, а ее равнодушие к «запросам» публики как десять, так и сорок лет назад оставалось неизменным, пусть кому-то оно и казалось своеобразным вызовом...

Зато в экспрессионистской (а точнее, постэкспрессионистской) окрашенности письма музыка Уствольской в русской культуре 60-90-ых годов представляется явлением единичным — экспрессионизм в послевоенные годы был уже решительно «не моден». Гиперэмоциональность искусства Уствольской казалась отталкивающей неэстетичной.

Композиторы русского зарубежья, как правило, воплощают собой характернейший для музыки современности сплав восточного и западного начал: европейского искусства и кавказских ритмо-интонаций, атональной музыки и экспериментальных «восточных» ритмов и тембров, русского акцента и немецкой манеры, заставляющей вспомнить фразу, приписываемую

Гансу Бюлову: «Лучшую немецкую музыку теперь пишут только в одной России».77

Внешних, легко узнаваемых примет музыкальной национальности в искусстве Уствольской нет — его нередко называют анациональным. Глубинная, содержательная его основа — серьезность высказывания, пророческое начало, трагедийная картина мира, запечатленная в музыке — связывают ее с исконно русской традицией, идущей от национальных композиторов-классиков. «Ее искусство — “галлюцинирующее” дитя двухвекового развития музыки в России», — утверждает один из рецензентов «Парижской осени-98».78 Характерно, что фольклор — ни архаика, ни жестокий романс или частушка, как и другие «музыкальные грибы», не привлекали Уствольскую, находившую иную духовную пищу для своего творчества. Неудивительно, что ее искусства совершенно не коснулась «новая фольклорная волна», захлестнувшая ленинградскую музыку 60-70-ых — на островке, обойденном бурными «волнами», осталась тогда одна Уствольская.

Время еще не отодвинуло культурное наследие второй половины нашего века на ту дистанцию, которая делает возможной какую-то объективность в оценках, и все-таки взгляду современника русский авангард и поставангард действительно кажутся музыкой без стержня, склоняющейся то к чрезмерной техничности «теоретического искусства», то к банальности субкультуры, то к вызыванию духов музыкального прошлого.

Смешение академического и «легкого» жанров, искусства высокого и низкого, элитарного и массового — черта, определившая стиль Шостаковича (а до него — Стравинского), как и многих его последователей, представляется особенно чуждой стилю Уствольской,

исключившей из своего авторского Каталога все прикладные сочинения, написанные ею в молодые годы. Устовльская — одна из немногих композиторов, осмеливающихся писать подчеркнуто элитарную музыку в условиях процветания эстрадного музицирования самого низкого пошиба и массовой поп-культуры. Активное наступление массовых жанров закономерно: в современном обществе высокое профессиональное искусство не имеет «заказчика». Когда-то таким заказчиком выступала церковь: ее гегемония вызвала к жизни расцвет духовной полифонической музыки. Затем развитие профессионального искусства определялось требованиями аристократических придворных кругов — опера, балет, симфония явились порождением их могущества и богатства. Сегодня музыку заказывает широкая демократическая среда; толпа ждет легкой необременительной духовной пищи, подслащенной музыкальной жвачки, бесполезной, но приятной на вкус. Пройдет время, и, возможно, искусство перестанет быть особой культурной областью, растворившись в прикладном предназначении, став звуковым фоном обыденной жизни... Абсолютно бесполезными и бесперспективными кажутся рассуждения о низком культурном уровне масс, социологические опросы, обвинения молодежи в отсутствии музыкального вкуса и разнообразные мероприятия, которые помогут его улучшить. Процесс необратим...

О закате музыки говорят давно. Эйфория авторов-эклектиков, принимающих плюрализм музыкального сознания, сомнительна. Чайковский, Малер, Рахманинов становятся образцом для тех, кто вводит в симфонии фрагменты популярных песен, музыку быта, кино и массовых зрелищ. Надежда соединить несоеди-

нимое рождает нежизнеспособные опусы-уродцы. Музыка Уствольской не оставляет надежд; ее Пятая симфония — и эта мысль страшна, но неотвязна — кажется последней русской симфонией. Ее стиль — красноречивая точка. Музыка задыхается, агонизирует, но не станет вдыхать ядовитого, наркотического воздуха одуряющей масс-культуры.

Возможность «благополучного» соединения в одном письме слова «высокого» и «низкого», вероятно, не более, чем миф. Наследие многих современных авторов, сочиняющих как симфонии или камерно-инструментальные произведения, так и развлекательную музыку, является ярким тому подтверждением: не «академические» опусы, которые еще недавно объявлялись гениальными, а киномузыка, а точнее, популярные песни из кинофильмов, остаются самым ценным и оригинальным в общем творческом итоге. Полистилистика, идея диалога эпох и «художественного зеркала» (равно как и близкий к ним метод транскрипции, коллажа и свободного переизложения) представляются диаметрально противоположными эстетике и авторским устремлениям Уствольской.

Печальная примета времени — музыка меняет одежды проповедника на звенящие бубенчики шута... «Что будет с миром, если и музыка нас покинет?»⁷⁹



ДУЭТ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО (1964)

Espressivo

arco

col legno lunga arco

Violino

p *Espressivo* *p* *pp* *p*

Piano

2 lunga 7

arco

1 (b) (b)

fff

fff

arco

2 col legno lunga arco

Violino

pp espr. *p* *ppp* *p*

Piano

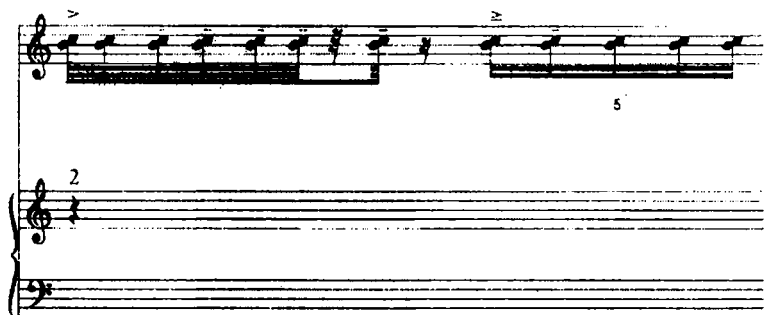
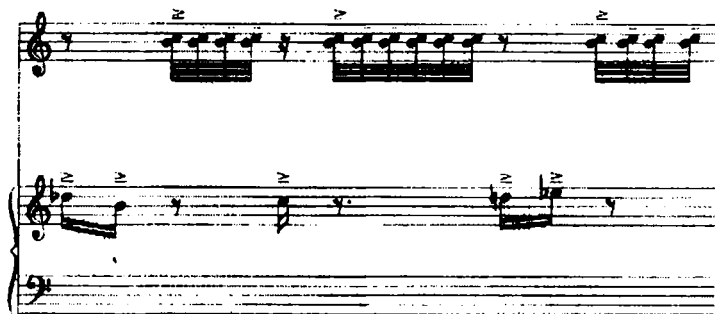
2 lunga 7

Написанные с перерывом в двенадцать лет, два скрипичных сочинения Уствольской опровергают тезис об «одинаковости», вариантности всех крупных инструментальных произведений композитора: Скрипичная соната и Дуэт абсолютно разные и по языку, и по образному наполнению.

Самый общий, первоначальный взгляд в нотную запись сочинений отметит их полярную несхожесть — «однородное» письмо Сонаты противоположно резким, кричащим контрастам Дуэта. Приглушенные нюансы Сонаты сменяются в Дуэте динамикой, колеблющейся от двух до пяти форте, лирика — драматизмом, почти трагедийностью. Колючая, «клочковатая» фактура вызывающе необычна, резкие диссонансы громоздятся скалистыми секундовыми «уступами». В силовой, агрессивной музыке Дуэта скрипка трактована как мини-оркестр: регистровые контрасты, оригинальные тембровые краски, сложнейшие скачки неузнаваемо преобразуют традиционный облик инструмента, предельно расширяя его возможности.

Кажется, что интерес к скрипке после создания Дуэта у автора надолго исчерпан; личностное начало, голос одиночества в трех Композициях и четырех симфониях воплощают другие тембры — духовые, фортепиано.

В основе одночастной формы Дуэта — два лейт-импульса: беспредельный, едва воспринимаемый слитной интонацией скачок в партии скрипки (ремарка «со смыслом») и жесткие кластеры-броски у фортепиано (с авторской пометкой «очень ритмично, мотор»). Общий контур композиции трехчастный; средний раздел открывает своеобразная секундовая «каденция» скрипки, приводящая к свободно трактованной репризе:



26

мотор, очень ритмично
like a motor, very rhythmic beat

(4)

fff *espr.* **fff**

26

15

15

3

8

3

8

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains two measures of music, each marked with an accent (>) and a fermata. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, also marked with accents (>). The system includes dynamic markings **fff** and *espr.*, and a tempo/mood instruction in Russian and English: "мотор, очень ритмично" / "like a motor, very rhythmic beat". The system also includes a measure number 26 and a rehearsal mark 15.

Экспрессивная кульминация преобразует скрипичный тембр в свистящий духовой, приближая фортепиано к низкому ударному с нетемперированной высотой звука:

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled with a boxed '44' in the upper left, features a violin staff with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes a '7' in a circle and a '6' in a circle. The second system, labeled with a boxed '45' in the upper left, continues the composition. The piano accompaniment in this system includes a '14' in a circle. Both systems include dynamic markings such as 'espr.' and 'f'.

Раздумчивая, безрадостная кода светится мудростью и душевным успокоением — мимолетным, непрочным, обманчивым

ГЛАВА VIII

ПЛАМЕНЕЮЩИЙ РОЯЛЬ. СОНАТЫ

*«Многие называют фортепиано
моим главным инструментом,
но это не так».*

Г. Устовльская

*«Если бы поднимался дым из рояля,
никто не удивился бы...
Эта музыка имеет запах: палящая музыка,
которая повышает температуру».*

Э. Вермелен.

«Соната № 5 напоминает о чем угодно, кроме сочинения для фортепиано: в высоком регистре слышны колокола, в низком — мощное гудение духовых, а между ними — ритуальное пение хора, причем простой унисон обретает силу кластера», — писал один из западных рецензентов. Действительно, шесть сонат Уствольской для рояля соло трудно отнести к фортепианному жанру: фактура и приемы звукоизвлечения в них совершенно не пианистичны, а общий тембровый колорит близок оригинальным инструментальным составам Композиций и Симфоний.

Рояль у композитора — не мелодический, не струнный и даже не ударный инструмент; резкие кластеры «ощерившегося» диссонансами фортепиано, игра кулаком и ребром ладони, сухие, гулкие контр-басы подобны «стуку молотка по деревянному гробу». ⁸¹ Темброво родственным фортепиано кажется «куб деревянный» из Композиции «Dies irae».

Музыкальное изложение сонат, а особенно, поздних — Пятой и Шестой — вероятно, приближается к пределу, за которым следует самоуничтожение инструмента. Уникальна и сама запись текста (*пример на странице 119-120*).

Между первой и последней сонатами пролегал более сорока лет; при всем единстве стиля цикл делится на два блока — Первая-Четвертая сонаты, написанные с определенной временной ритмичностью (1947, 1949, 1952, 1957 соответственно) и Пятая-Шестая, созданные во второй половине 80-ых (1986 и 1988). По содержанию и композиции ни одна из сонат не повторяет другую. Относительно традиционный цикл Первой сонаты сменяется своеобразной двухчастностью Второй и крупной одночастной формой Третьей. Слитно-контрастная структура Четвертой сонаты, состоящей из четырех разнотемповых частей, соединенных

First system of musical notation, consisting of two staves. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The first staff has a *fff* dynamic marking. The second staff has a *m.d. pp* marking. A double bar line is present at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The first staff has a *ff* dynamic marking. The second staff has a *ff* dynamic marking. A double bar line is present at the end of the system.

(Оба фрагмента из Пятой сонаты)

№ 92 *Espressivissimo*

12

sub simile

p

m.d.

m.s.

m.v.

m.d.

m.s.

m.v.

m.d.

m.s.

m.v.

m.d.

m.s.

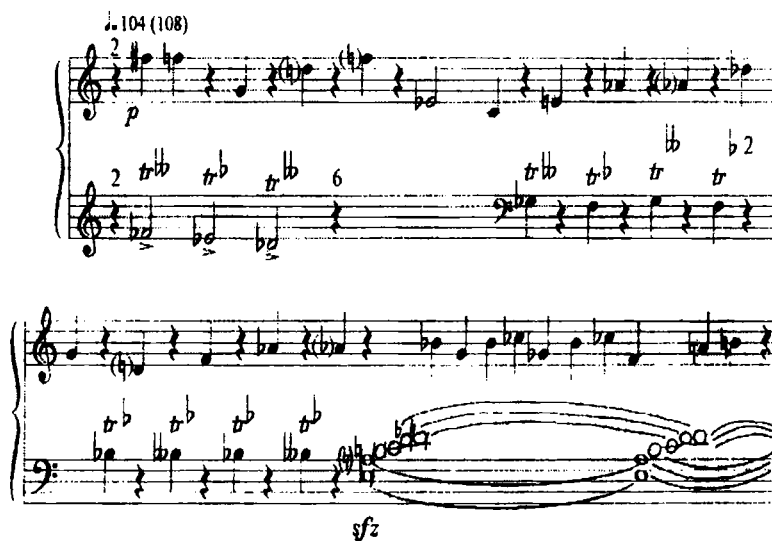
m.v.

(начало Шестой сонаты)

attacca, не похожа на уникальную композицию Пятой, десятичастной. Сквозная форма Шестой построена по принципу драматургического крещендо: масштабный, мрачный эпилог цикла.

Напротив, Первая соната — вполне законченная и самодостаточная — кажется прологом к последующему. Ее музыка эмоциональна, но без открытой, кричащей экспрессии, ее сфера — сосредоточенное раздумье, меланхолия, горькие предчувствия.

Лирическая Вторая соната мелодична. Высказывание *sotto voce*, приглушенные краски, прозрачное, родниковое пианиссимо... тихие, глубинные кульминации не успокаивают маниакального четвертного движения. Это музыка родного состояния. В основе Третьей, напротив, яркие, непримиримые контрасты; впервые фортепиано звучит жестко, нервно, агрессивно. Цикл ранних сонат завершает Четвертая; фактурное решение — «объемные» трели и многозвучные секундо-септимовые кластеры, «расползающиеся» в пространстве, — приближает ее к языку трех Композиций 70-ых годов:





«Конец фортепиано» особенно заметен в едино-
кровных Пятой и Шестой с музыкой безжалостной,
мрачно-экспрессивной. Этой варварской силе, потряса-
ющей и отталкивающей реальностью выражения зла,
трудно отыскать аналог в фортепианной литературе.
Стихия фортиссимо и ультрафортиссимо, давящих, «раз-
бивающих» слух кластеров, назойливо стучащих, ужас-
ных в своей неодолимой равномерности ударов
вызывающе немзыкальна. Огромное внутреннее напря-
жение оборачивается неожиданным затишьем — его
странная, безжизненная неподвижность страшнее самых
громогласных кульминаций...

«Как происходит, что композитор отнюдь не бога-
тырского здоровья создает столь мощную обликом,
железную музыку?»⁸²

ГЛАВА IX

КОМПОЗИЦИИ И СИМФОНИИ

*«У меня нет симфонической музыки —
в обычном понимании слова,
но есть симфонии.»*

Г. Устовльская

*«Ошеломляет
уже сам подбор автором инструментов:
так, в Композиции № 2 это восемь контрабасов,
рояль и ударный».*

«Kurier», Цюрих, 15.06.1995 г.

Тому, кто слушает музыку Уствольской впервые, может показаться, что понятие жанра в ней очень условно: беглый, первоначальный взгляд не увидит существенных различий между поздними симфониями и тремя Композициями. Действительно, ни объемом, ни определенным инструментальным составом, ни использованием каких-то специфических «симфонических» форм или принципов развития симфонии не выделяются среди других, близких по характеру и языку сочинений автора. Уже говорилось об общности подзаголовков Композиций и названий симфоний. За редким исключением в них нет традиционного (и даже близкого к нему) оркестрового состава — и в этом смысле понятно высказывание Уствольской — об отсутствии у нее симфонической музыки.⁸³

И все же есть многое, что отличает Композиции и симфонии в ряду других произведений автора, одновременно отделяя их друг от друга. Именно в Композициях впервые появляется молитвенное слово; в последующих симфониях в партитуру вводится голос — молитва становится все более открытой, откровенной и истовой, проясняя, быть может, ту основную мысль, что скрыта во всех сочинениях Уствольской.

«В последовании ее работ, — пишет американский музыковед Лора Фей, — можно увидеть медленное, постепенное — шаг за шагом — раскрытие высшей суперидеи, которая постоянно стояла перед композиторским ментальным оком в своей непоколебимой цельности».⁸⁴ «Было желательно исполнять три Композиции вместе, в одном концерте», — отмечала Уствольская; нередко это случалось в действительности. Попытки выстроить в единый ряд все симфонии автора в исполнительской практике не было, да и вряд ли это под силу одному дирижеру, несмотря на вечное пристрастие исполните-

лей к симфоническим циклам — Бетховена, Малера, Шостаковича. Есть и еще одна сложность. Слово — душа симфонии, но каким бы ни был голос чтеца-вокалиста (а выступали в симфониях известные мастера), все кажется он «слишком хорошо поставленным», искусственным и внешним — столь велико ощущение истинности и серьезности сказанного. Кому-то слышится в симфониях голос самого автора, кому-то — обычный тембр псаломщика, читающего молитву в церкви; адекватного музыке решения вокальной партии пока не найдено.

«Мои работы, и это правда, лишены религиозности во «внешнем», богослужебном понимании, но они полны религиозного чувства и, по моему мнению, лучшие всего прозвучали бы в церкви, без ученых вступительных слов и анализа. В концертном зале, в мирском окружении звучание музыки иное», — сказала в одном из редких интервью Галина Уствольская. Три Композиции были среди немногих сочинений автора, действительно исполнявшихся в храме.

Темная экспрессия, обреченность и духовное отчаяние, свойственные этой музыке, в церковных стенах, в мерцании свечей, освещающих строгие лики святых, обретают новые грани — как если бы всепрощающий перст осенил знамением грешную душу иль засияли сумеречным огнем глаза падшего ангела. В храм идут за состраданием и прощением... В жесткой, «гранитной» музыке Композиций есть истовость, но нет мольбы; в своей духовной замкнутости и мощи она как будто переступает черту дозволенного в церкви.

Молитва в симфониях — одинокий голос из бездны, липкой, всепоглощающей черноты. Эта музыка заставляет бояться ночи, темноты, ждать мутного, бледного красками утра, как избавления... Но после краткого дня снова наступит ночь, «Образ действительности

у нее страшен. Пожалуй, более страшную его картину трудно найти в мировой музыке.⁸⁵ Стилль Уствольской называют экспрессионистским, но этот экспрессионизм — особый. Не беспричинная тревога полубезумного Воццека, страдающего галлюцинациями, не терзания неврастеничной Катерины Львовны, убившей мужа и свекра, и не кошмар наяву, который довелось пережить скромному коммивояжеру, проснувшемуся наутро пауком — экспрессионизм Уствольской страшен психологической подлинностью тех глубинных страхов, которые известны каждому. Не экстраординарные события: война, убийства, нашествие чудовищ, — но будничный кошмар, дремлющий в уголках подсознания, порождает отчаяние, неутрачивающую душевную боль, трагедийное видение мира.

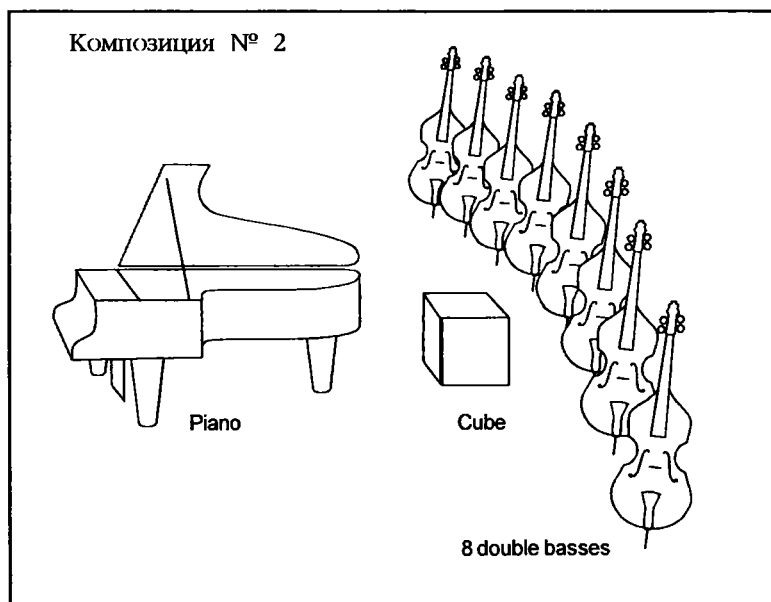
В применении к Композициям и симфониям суждение о том, что «это не музыка», звучит особенно часто; достоверность разрушает ощущение художественности, в творчестве Уствольской нередко видят параллели с Достоевским; музыка Второй композиции, Второй или Третьей симфонии напмнит строки из гоголевской повести: «...в сем, ныне бывшем пред ним, портрете, было что-то странное. Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза!.. Здесь не было уже того высокого наслажденья, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство».⁸⁶

Именно в Композициях и симфониях многие отмечали ассоциации с «минимальной» музыкой, и это особенно парадоксально, если учесть, что они абсолютно самобытны по языку — выделяясь радикально-новой манерой высказывания даже среди других про-

изведений Уствольской. «В третьей части (Композиции № 1 — 0.Г.) царит атмосфера молитвы о даровании мира. И композитор создает эту атмосферу минимальными средствами: всего три интервала у рояля, одиночное “fis” трубы и печальная литания на пяти звуках у флейты достаточны для этого, — замечает один из рецензентов. — Она странно обращается со временем, что порождает подчас мысли о ее родстве с композиторами “минимальной” музыки. Но, по существу, это глубоко неверно...»⁸⁷ Масштабностью и эмоциональным наполнением творчество Уствольской несопоставимо с «минимальным» письмом.

По отношению к трем Композициям тезис о некамерности музыки Уствольской выступает особенно отчетливо: чисто оркестровые тембры, использованные в этих сочинениях — флейта-пикколо, труба, контрабас, — далеки от камерного жанра. В подборе тембров господствует магическое число «три»: рояль, флейта-пикколо и труба в Первой композиции, контрабас, рояль и ударный — во Второй, флейта, фагот и рояль — в Третьей; вне зависимости от количества играющих. Тембры, как правило, укрупнены, образуя «ультраконтрабас» (в слиянии восьми инструментов), «ультрафлейту» или «ультрафагот» (в соединении четырех голосов). Этим совершенно особым складом инструментального мышления Уствольская выделяется в море авторов-авангардистов, ищущих сонористических эффектов и оригинальных смешанных тембров. В их музыке традиционный тембр нередко изменен до неузнаваемости изобретательными приемами звукоизвлечения. а в комбинации тех или иных инструментов неразличимы единичные голоса — совсем, как в фирменном блюде не лишнего фантазии повара: вкус как будто знакомый, но чего именно, неясно...

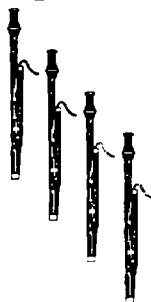
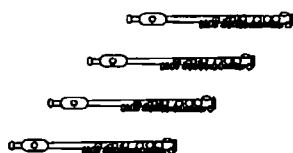
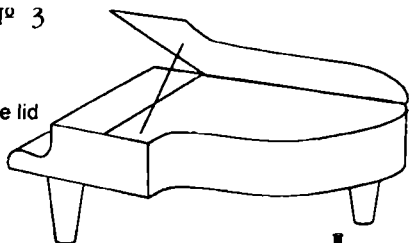
Уствольская, напротив, подчеркивает природу каждого инструмента, «вычерпывая до дна» его выразительные ресурсы. В композициях (№ 2 и № 3) — в связи с оригинальностью инструментального изложения — впервые на титульном листе партитур Уствольской появляются рисунки, указывающие посадку исполнителей на сцене (см.ниж). (Позже они будут предварять нотный текст Симфоний — с Третьей по Пятую). Пространственность, «слоистость» в расположении музыкантов по отношению к авансцене и слушателю рождает особое наполнение, стереофоничность музыкального поля композиций.



Написанные с перерывами в несколько месяцев (Композиция № 1 создавалась в 1970-1971 годах, Композиция № 2 — в 1972-1973, Композиция № 3 — в 1974-1975),

Композиция № 3

Open the lid



близкие по смыслу и характеру инструментального письма, сочинения образуют законченную триаду (все та же цифра «три»).

Композиция № 1 «Dona nobis pacem» опрокидывает привычные представления об ансамбле и инструментальной фактуре; в ее музыкальной ткани — единство противоположностей. На «рычащие», подчеркнуто неэстетичные реплики тубы отвечает короткий свистящий мотив пикколо, поддержанный ударами фортепиано. В кратком начальном разделе сочинения, своеобразной интродукции, тембры заявлены как полярные — хриплые сдвоенные басы и пронзающие звуковое пространство кластеры в предельно высоком регистре с трудом охватываются сознанием как нечто единое, но постепенно — на протяжении трех небольших

частей — контраст между тембрами сглаживается. Кажется, только что музыка была готова обрушиться под собственным весом:

15

16

17

18

Picc

fff *espr.*

fff *espr.*

fff *sim.* *V*

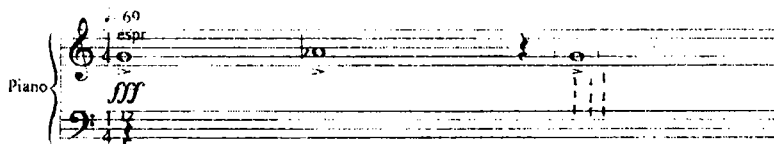
fff *gliss.*

fff *gliss.*

fff *gliss.*

Но неожиданное, тающее пиано финала примиряет несовместимое: «хор» контрастных голосов гармоничен и ясен.

Композиция № 2 «Dies irae», посвященная одному из самых преданных творчеству Уствольской исполнителей — пианисту Райнберту де Леу, обращена к теме вечной, волновавшей музыкантов разных эпох: от Моцарта до Берлиоза, от Верди до Чайковского и Рахманинова. Тщетны попытки отыскать в Композиции какие-либо музыкальные параллели — так же как и следы средневековой секвенции; цитирование — прием, абсолютно чуждый манере Уствольской. Иная интонация — секундовая, излагается в начале сочинения главным его тезисом:



Идея «конца музыки» звучит во Второй композиции еще сильнее, чем в Первой: антимузыкальный тембр деревянного куба, рвущий интонационную ткань удар или экстатичные паузы впечатляют не меньше мелодии, аккордовых созвучий и полифонических сплетений. Стиль Композиции уводит музыку не только от ее интонационной природы, но и от главного, сущностного начала — временного. В принципиальном отсутствии развития время останавливается.

После кульминации цикла во Второй композиции Третья представляется развернутым послесловием, попыткой осмыслить пережитое. В этой музыке — и желание

покоя, растерянность, неизбежная после мощных, опустошающих душу бурь, и мудрый, философский взгляд на мир, мотивы вечности. «Benedictus, qui venit». Немая молитва — не столько о тех, кто придет, сколько об уходящих навсегда.

Подобно трем Композициям, пять симфоний Уствольской представляют законченное целое. В Первой, написанной за двадцать четыре года до Второй, использованы стихотворения итальянского поэта-демократа Джанни Родари; обращение к Господу, молитвенные слова-заклинания звучат во Второй симфонии; в последующих, созданных с промежутками в два-четыре года, произносятся только молитвенные тексты. Последнее Амен завершает Пятую симфонию.

Создатель Чипполино, Джелсомино и Франческо, не унывающих в беде и бедности, автор смешных скороговорок и веселых стишков, Дж. Родари предстает в симфонии Уствольской иным: защитником униженных и оскорбленных, поправленного безрадостного детства.

Стихотворения, использованные композитором, кратки и афористичны: двумя-тремя лаконичными штрихами нарисован образ, обозначена ситуация. Своеобразный вокальный цикл внутри симфонии, обрамленный инструментальными разделами, состоит из восьми микро-новелл — о нищем обитателе подвала, загнанном судьбой на самое дно общества («Чиччо»), о темнокожем мальчике, издали любующемся веселым праздником — «у белых на ярмарке» («Карусель»), о вечной нужде, которая даже самые простые развлечения делает несбыточной ребячьей мечтой — «во всем виновата в белом конверте недельная плата» («Субботний вечер»), о жестокости, царящей в мире взрослых, равнодушных к судьбе чужих детей («Мальчик из Модены»), о старичке-старьевщике и маленьких бродяжках, ночующих

на вокзале... Замкнутая форма странным образом оставляет ощущение начала, преддверия долгого мучительного пути, первого шага — в неизвестность.

Сочинение предназначено для симфонического оркестра с тройным составом духовых и двух мальчиков-солистов (дисканты).⁸⁸ В общем звучании акцентированы высокие, холодноватые тембры малой флейты, трубы-пикколо, челесты; бестелесные мальчишеские голоса подобны тонким церковным свечкам, теплящимся в полумраке, слабым зеленым стебелькам, пробивающимся сквозь пыльные каменные плиты — к солнцу.

В вокальной партии — и музыкальная речитация, пропетое слово, и мотивы простых детских песенок (такие же детские фразеологизмы есть и в тексте Родари: «Мама ужасно печально сказала: «Завтра в кино не пойдете, пожалуй»») — на их повторении может быть выстроен целый эпизод:

[illegible]

Музыкальный фрагмент из симфонии, включающий вокальные партии с русскими текстами и партии инструментов: Violini II, Solo III, Solo I, Solo II, Viole. Музыка написана для симфонического оркестра и хора.

Первой кульминации цикла — в № 4 («Мальчик из Модены») — страшному «молоху», безжалостно перемалывающему человеческие жизни («Я видел сегодня, как наших отцов расстреляли в упор») отвечает вторая — в финале-послесловии. Вибрирующий, светоносный мотив «Солнце! Солнце!» разольется теплым сиянием, легкими акварельными красками изысканно-красивой музыки (пример на стр.135).

Начиная со Второй симфонии, цикличность в этом жанре особенно ощутима. В симфониях 70—90-ых годов все более заметна стилевая герметичность письма. «Разжалованные» в Первой симфонии струнные во Второй исчезают совсем. В ее тембровой палитре господствуют деревянные и медные духовые (шесть флейт с пикколо, шесть гобоев, шесть труб in B, тромбон, туба), барабаны (большой и малый) и неизменное фортепиано. В музыке царит стихия ударности: порою весь оркестр звучит как единый ударный инструмент. Уникальна партия мужского голоса, не столько поющего, сколько декламирующего.

Picc
 Fl
 C (ngl)
 Cel.
 Canto solo I
 Canto solo I
 V-ni I
 V-ni II

Co-om-ue!
 Co-om-ue!
 Co-om-ue!
 Co-om-ue!
 div. a2 con sord.
 con sord.
 div. con sord.

Текст, заимствованный из сборника «Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков» (позже этот первоисточник будет использован в последующих симфониях), предельно краток: в его основе три священных слова — Истина, Вечность, Благость.⁸⁹

«Аы, а—ы—ы! Господи!» — человеческий голос замирает в мучительном стоне, всхлипе, отчаянном крике больной, мятущейся души:

Solo
 espressivissimo
 54 J.
 55 J.
 espressivissimo
 56
 lunga
 lunga
 Ам, а—ы—ы! Господи!
 Ам, а—ы—ы! Господи!

Это еще не молитва; в страшном, полузверином, получеловеческом возгласе — первый, робкий зов, обращенный к Богу, надежда и смертная тоска. Крик поглощается пространством, тишиной, которая красноречивее слов и музыки...

Семь раз — неизменный, не получивший ответа — уходит в неизвестность одинокий призыв. Ему последует мертвенное, зловещее пианиссимо или беспощадные, обрушивающиеся «металлической» массой кластеры (*пример на странице 137*).

«Возглас во Вселенную» — в первозданной, излучающей стихийную варварскую силу музыке Уствольской — многие слышали отголоски первобытных религиозных обрядов, фанатичной веры древних. «Крик — из глубины веков, из пещерного, доисторического бытия человечества, крик, полный животного страха... торжествующее языческое жесткое шаманство подавляет человеческий голос, заставляет его умолкнуть».90 Вероятно, музыка композитора чужда прямым, даже самых обобщенных ассоциаций: одиночество вечно, и вне любого времени — молитвенный зов, крик, подступающий к горлу.

Симфония одночастна. В развитии формы выделяются три смысловых, примерно равных части; первый раздел инструментален, краткое соло фортепиано подводит ко второму, отмеченному вступлением голоса.

Важнейший элемент третьего раздела Симфонии — внутренне сосредоточенная, несущая основную мысль сочинения декламация певца-солиста (*пример на странице 138*).

«Истинная и благая Вечность!»... «Вечная и благая Истина!»... «Истинная, вечная Благость!»... Чередование магических слов, троекратное повторение сродни заклинанию. Но не благостью и умиротворенностью, а глубоким

158 - 52 Solo espr. 159

Fl. *mf*
sub. *pp*
sub. *pp* non cresc.

Ob. *mf*
sub. *pp*
sub. *pp* non cresc.

Tuba *pp* Solo *espr.* non cresc.

Gr. c *tr* *espr. bacch. di Timp*

Canto *f* *espr.* 3 *f* *espr.* 2 *f* *espr.* 6 (non cresc.)

Иеремия, Иеремия и Барба, Барба,

[illegible]

267 J.. 268 J.. 269 270 271 J.. Solo 272 J.. 273 J..

Picc. *lunga* *pp espr.* *pp espr.* *lunga* *p espr.* *Solo espr.* *v* *espr* *v*
 Cl. *pp espr.* *pp espr.* *lunga* *5* *5* *2* *2* *4* *4*
 Gr. c. *pp espr.* *pp espr.* *lunga* *5* *5* *2* *2* *4* *4*
 P-no *lunga* *5* *2* *2* *4* *4*

Solo
espr.

274 *p*

275 *p*

276 *ppp sfz*

277 *sfz*

espressivissimo

Pica

lunga

Canto

*Ам, а м — Ы: *** Гаснѣду!*

Solo
espr.

P-mo

278 279 Solo *espr.* 280 281 282 *lunga*

Picc *ppp* *Solo espr.* *lunga*

P-но 9 4 *ppp* *lunga*

Третья — Четвертая — Пятая симфонии образуют внутренний цикл; единство своеобразной трилогии подчеркивает сходный текст — в Третьей и Четвертой он почти одинаков. Партия чтеца предполагает свободную декламацию — в Третьей и Пятой симфониях она не выписана нотами.

Музыка симфоний полностью атональна и абсолютно лишена какой-либо бытовой «подпитки».


«Металлический» состав Третьей акцентирует тембры медных духовых. Симфония написана для пяти гобоев, тромбона, трех труб, пяти контрабасов, фортепиано, трех барабанов — двух больших и одного малого и голоса.⁹² Превалирующий басовый тембр оттеняет пронзительное звучание высоких гобоев. Кажется, что низкие звуки инструментов оставляют вибрации за пределами нижнего порога восприятия — не улавливаемые ухом, но несущие ощущение постоянного духовного дискомфорта.

Молитвенный текст краток и афористичен:

Боже крепкий
 Господи истинный,
 Отче века грядущего,
 Миротворче, Иисусе Мессия,
 Спаси нас! Спаси нас! Спаси нас!

Но возглас не услышан Господом — все тише и тише, все обреченнее, печальнее призыв, угасающий на фоне кратких, сухих ударов барабанов. Музыка Четвертой, а после — Пятой симфонии оставляет почти физическое ощущение приближения света, поначалу едва различимого в густой и плотной тьме.

Четвертая симфония — самая «минимальная» из всех не только по объему (произведение длится менее десяти минут) или по средствам исполнения, но и по музыкальному материалу, составляющему сочинение. Симфония написана для трех инструментов, один из которых не имеет определенной высоты звука (фортепиано, труба in B, там-там) и голоса — *canto contralto*; тембровый аскетизм и бескрасочный, низкий регистр голоса делают молитву еще сокровеннее.⁹³ Она — не о многом, но об одном. Мир сжимается в крошечное пространство, болевую точку; малое вырастает до гигантского. Вся симфония подобна многоточию: не только черное отчаяние, но и робкое предчувствие, ожидание чего-то скрыты в этой музыке, многозначной, сосредоточенно-сумрачной.

Одночастная симфония варьирует всего лишь три мотива. Первый — h-e-f, звучащий в начале симфонии у трубы, второй, экспонируемый фортепиано — g-f-e-d и «тупиковая» уменьшенная октава , замыкающая магический круг из трех музыкальных слов. Их безостановочное движение подчинено властному ритмическому пульсу (пример на странице 142).

Каждый из кратких мотивов кажется неким символом, таинственным знаком, неизменным в своей сути, и в Пятой, последней симфонии.⁹⁴

В исступленной речитации голос, готовый сорваться на крик, уходит в хриплый, еле слышный шепот. Только молитва может спасти от черного, съедающего душу

56
 1 *espr.* 2 3 4
 Tromba in B *pp* *espr.* *pp* *pp*
 Tam-tam 3 *baccata di Timp.* *espr.* 3 *espr.* 3 *espr.*
 Canto contralto *f* 4 *f* 4 *f* 4 *f*
 Piano *f* *f* *f* *f*
 5 6 7 8
pp *mp* *mp* *mf*
espr. *espr.* *espr.* *espr.*
f *f* *f* *f*
f *f* *mp* *mf*

страха. Только слово, несущее свет, и истовый голос — на фоне мертвенного инструментального движения — наполнены внутренней силой и болью. Подобно

глазам, которые одни живут на застывшем, измученном болезнью лице.

Пятая симфония, должно быть, величайшее музыкальное произведение уходящего и будущего столетия... 95

Отче наш! Сущий на небесах!
Да святится имя Твое;
Да придет Царствие Твое!
Да будет воля Твоя и на земле,
как и на небе!
Отче наш! Отче! Отче! Отче наш!
Хлеб наш насущный дай нам на сей день.
Прости нам долги наши,
прости нам долги наши.
Прости нам долги наши, как и мы прощаем
должникам нашим.
Отче наш! Отче! Отче! Отче наш!
Не введи нас в искушение, но избави нас
от лукавого.
Твое есть Царство и сила и слава вовеки!
Аминь!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Дорогая Мадам Уствольская. Здравствуйте!

Хочу, с запозданием, рассказать Вам о небольшом фестивале, посвященном Вашей музыке, который состоялся в июне в австрийском городе Грац. Это было большим событием. Ваша музыка звучала великолепно под сводами старого монастыря, ныне используемого как концертный зал. Стены и своды его расписаны фресками XVII века духовного содержания, в зале прекрасный рояль, и в сочетании все это создало очень подходящую атмосферу, я вновь сыграл все сонаты, но кроме того, в этот раз впервые решил прикоснуться к прелюдиям, которые считаю необыкновенной музыкой. Во втором концерте с членами ансамбля Barton Workshop мы исполнили Большой дуэт, скрипичную сонату и Трио. Мы приложили все свои усилия, дабы исполнить Вашу музыку на том уровне, которого она заслуживает, и почли для себя честью быть причастными к такому музыкальному событию.

...В моем понимании Вашей музыки я на данный момент достиг той стадии, на которой самая большая моя мечта — это услышать в концерте Вашу невероятную Вторую симфонию. Какая потрясающая музыка! (Даже в несовершенной записи, которая у меня есть на диске.) Но еще более срочная задача, стоящая в данный момент передо мной, — это добыть любую (пусть несовершенную) запись Третьей симфонии!! Я должен ее услышать, но пока никак не могу найти запись. Вы не знаете, к кому мне обратиться за помощью?

Надеюсь, мое письмо застанет Вас в добром здравии.

С уважением, благодарностью и самыми наилучшими пожеланиями

Франк Деньер.

Это письмо известного пианиста и одного из лучших интерпретаторов музыки композитора Галина Уствольская получила в ноябре 1998-го. В конце того же года она смогла прочесть и многочисленные печатные отзывы об исполнении своих сочинений на фестивалях в Париже и Вене; эту осень, которая подняла имя Уствольской на новую высоту в музыкальном мире, венский рецензент назвал «звездным часом» автора.

«Галина Уствольская — не зависимо от того, как относиться к ее стилю — без сомнения, самая впечатляющая личность нынешнего фестиваля “Wien Modern”»...

«Официальные круги бывшего Советского Союза окружили творчество Уствольской неким табу; вместе с тем, коллеги создали вокруг ее имени и музыки культ, который, с недавнего времени, замечен и на Западе»...

«В своей бескомпромиссности Уствольская из авторов второй половины нашего века может быть сравнима, пожалуй, только с Луиджи Нono: произведения обоих истинно правдивы»...

Музыка Уствольской активно завоевывает мир. Имя композитора все чаще ставят в один ряд с крупнейшими современными мастерами: Бенжамином Бриттеном, Лючано Берио, Луиджи Нono, Янисом Ксенакисом, Пьером Булем, Маурицио Кагелем и другими. Голос из России звучит нередко смелее и громче знакомого западной публике «русского музыкального зарубежья». Автора, который еще несколько лет назад был фактически неизвестен слушателю, называют наследником русских композиторов-классиков. «Ее искусство — “галлюцинирующее” дитя двухвекового развития музыки в России», — утверждает один из рецензентов «Парижской осени». «Великим трагиком русской музыки» назвал Уствольскую обозреватель венской «Стандарт».

О сочинениях «закрытого композитора», их «жесткой духовности» и «музыкальном мистицизме» спорят; исполнительски сложные, «физически истощающие» композиции все охотнее включают в концертные программы музыканты-практики. «Неодолимая устрашающая сила, с которой Уствольская атакует своих слушателей, такова, что они поставлены перед выбором: либо принять на себя энергетический поток, либо воздвигнуть защитный «панцирь», сдерживающий давление», музыка Уствольской ломает «панцирь» отчуждения — и внутренний, и внешний...

Ее признанию предшествовал долгий инкубационный период; отрадно, что автор, вопреки печальной традиции, становится свидетелем растущей известности своих сочинений.

«Удивителен в отечественной музыке феномен Г.Уствольской... Она создала собственную оригинальную композиционную систему, которая, однако, выросла на дрожжах нового музыкального мышления XX века... Ее произведения получили должную оценку лишь через десятилетия после создания. Впрочем, я оговорился: **должной** оценки они не получили до сих пор».⁹⁶

В России это по-прежнему актуально. Пока. Возможно, 1999-ый, рубежный, станет в этом смысле переломным — появятся новые статьи и исследования, посвященные феномену Уствольской.

В настоящей книге нет традиционной биографии. Да и вряд ли кому-то она показалась бы увлекательной: говоря об Уствольской, можно повторить слова, сказанные некогда об Иоганне Себастьяне Бахе: «Главными событиями его жизни были его собственные сочинения». Намерение проследить «становление и развитие» стиля, не имеющего эволюции, было бы столь же бессмысленным, как и словесные описания внутреннего

содержания музыки, апрограммной по сути. Нежеланием композитора видеть свои произведения подвергнутыми детальному теоретическому разбору отчасти объясняется отсутствие специального анализа, обязательного для любой музыкальной монографии.

Бесполезным был бы он и для новых композиторов, изучающих руку Мастера. Темные лабиринты звукового мира Уствольской страшны безысходной тупиковостью. «Оставь надежду всяк сюда входящий»... Будущего нет. Есть иное: сосредоточенные, неровные удары в эпилоге последней, Пятой симфонии. Пульсирующий ритм. Угасающее пианиссимо. Пять ударов... Два... Три... Один... Движение останавливается:

(28)

VI

Ob

Tr

Tb

Perc

al centro!

senza sord

pppp

pp espr

p

p

p

r i l e

Fl

Ob

Tr

Th

Perc

p *pp* *pp*

n u t o

lunga

lunga

lunga

lunga

lunga

pp *pp*

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Речь идет об одном из двух авторских концертов Галины Уствольской в Амстердаме (5 января 1996 года); исполнялись Пятая фортепианная соната — в интерпретации Райнберта де Леу, Большой дуэт для виолончели с фортепиано (Мстислав Ростропович и Райнберт де Леу) и Вторая симфония (Concert—gebouw—orhestra, дирижер — Мстислав Ростропович).
2. На лекциях по истории музыки в петербургском Университете культуры я знакомила с симфониями Уствольской студентов общегуманитарных отделений — будущих экскурсоводов, музееведов, переводчиков, социологов — их реакция была не менее заинтересованной, нежели у студентов-музыкантов, а впечатления и высказывания — более свежими, яркими, небанальными.
3. Фрагмент из статьи Б. Каца «Семь взглядов на одно сочинение». «Советская музыка», 1980, № 2.
4. Фортепианный концерт был издан в 1967 году; первоначально сочинение посвящалось Павлу Серебрякову.
5. По-видимому, первая (достаточно хвалебная) рецензия на музыку Уствольской относилась именно к Концерту (статья Л. Баренбойма в консерваторской газете «Музыкальные кадры»).
6. Этот ответ был напечатан в цюрихской газете «Tages-Anzeiger» 4 ноября 1992 года (протитирован в статье Томаса Майера «Музыка должна звучать, только если она подлинная и яркая. (Галина Уствольская — портрет композитора из «черной дыры»)).
7. Теме «Уствольская и Шостакович» посвящена следующая, третья глава.

8. Трио было опубликовано в 1970 году — так же, как и Концерт, ровно через двадцать один год!
 9. Д. Шостаковичем позже цитирована тема финала трио (подробнее — в главе III).
 10. Далее следует ремарка И. Гликмана: «С художественным вкусом Галины Ивановны Уствольской Дмитрий Дмитриевич очень считался».
 11. Уместно вспомнить слова Мариэтты Шагинян, сказанные ею о Шостаковиче: «В нем — огромные противоречия. В нем одно зачеркивает другое. Это — конфликт в высшей степени».
 12. Октет был издан в 1972 году.
- Приведенные в кавычках слова взяты из рецензии Петра Поспелова на концерты пианиста Алексея Любимова в Москве, включавшие, наряду с сочинениями Шуберта, Листа, Брамса, Шостаковича, Берга и Бартока, Октет Уствольской.
13. Цит. по книге: Хентова С. Удивительный Шостакович. — СПб. Вариант. 1993. С.154.
 14. Как всегда, точны авторские ремарки:
 - * Литавры играют удар (не ноту);
 - ** Заглушить (положив руку на кожу);
 - *** Играть жесткой палкой, фильцевой.
 15. Примечание автора: «Литавры закрытые».
 16. Слова в кавычках принадлежат Г. Бужинскому, автору текста к знаменитой «Панораме Петербурга» (1716), выполненной А. Зубовым.
 17. Цитата из Н. Гоголя («Невский проспект»).
 18. Ниже приводится список основных петербургских адресов в жизни и творчестве Г. Уствольской:
 - 1) Фонарный пер., д.11, кв.56 — Г.И. Уствольская жила здесь с 1919 по 1957 год.
 - 2) Театральная пл., д.3 — Ленинградская консерватория (учеба в вузе и аспирантуре с 1940 по 1950

- год — с перерывами в годы войны и после окончания основного курса консерватории).
- 3) Матвеев пер., д.1а — Музыкальное училище им. Н.А. Римского-Корсакова (преподавала с 1948 по 1977 год).
 - 4) Благодатная ул., д.34, кв. 217 — жила с 1957 по 1968 год.
 - 5) Герцена ул. (ныне — Большая Морская), д.45 — Ленинградское (Петербургское) отделение Союза композиторов (вступила в 1947 году).
 - 6) Невский пр., д.30 — Малый зал филармонии — здесь состоялись многие премьеры сочинений Г.И. Уствольской.
 - 7) Михайловская ул. (бывшая ул. Бродского), д.2 — Большой зал филармонии (премьеры симфонических сочинений).
 - 8) Гагарина пр., д.27 — Г.И. Уствольская живет здесь с 1968 года.
 19. Цит. По статье Вольфганга Шауфлера, посвященной Г. Уствольской: «Великий трагик русской музыки» (буклет «Wien modern—98»).
 20. Цитата из рецензии Хайнца Рогля на концерты фестиваля «Wien modern—98».
 21. Реплика автора музыки.
 22. Определение из упомянутой ранее рецензии Х. Рогля — см. прим.20.
 23. Слова из рецензии Юлии Бедеровой на концерт Алексея Любимова в Москве (апрель 1997 г.).
 24. Так отзывался о музыке Уствольской Рой Харрис после посещения им России в конце 50-х годов.
 25. Цитата из упоминавшейся ранее статьи «Музыка должна звучать, только если она подлинная и яркая. (Галина Уствольская — портрет композитора из «черной дыры»)» — см. прим 6.

26. Высказывание Детлефа Гайовы — цит. по той же статье.
27. Александр Макаров. Радиоаннотация к исполнению Октета Г. Уствольской на петербургском «Радио-классика».
28. Определение Юлии Бедеровой из упомянутой выше рецензии.
29. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. С-Пб., 1998, с. 116.
30. Цитата из статьи, подписанной F.E. в газете «Kurier», Цюрих, 17 августа 1995 года. (Фрагмент из этой же рецензии использован в эпиграфе к данной главе).
31. Фраза из неоднократно упомянутой ранее статьи Ю. Бедеровой.
32. Информационный бюллетень «Классика» за октябрь 1995 года — аннотация А. Макарова к исполнению на радио Пятой симфонии Г. Уствольской.
33. Цитата взята из аннотации к клавирабенду А. Любимова в зале Московской филармонии (6 апреля 1996 года); согласно автору аннотации, Дэвид Райт упомянул имя Уствольской в «своем последнем обзоре звукозаписей».
34. Цитата из упоминавшейся ранее статьи Т. Майера. См. прим. 25.
35. Цитата из рецензии на концерт Г. Шиффа и Алексея Любимова, где наряду с сочинениями Бетховена и Шостаковича исполнялся «Большой дуэт» Уствольской — «Kurier», 17 августа 1995 г.
36. Аннотация к исполнению произведений Уствольской на петербургском «Радио-классика», апрель 1995 г., автор текста — А. Макаров.
37. Из аналогичной аннотации того же автора к исполнению Октета.

38. Баренбойм Л. Газета «Музыкальные кадры», 1964 (рецензия на исполнение Фортепианного концерта).
39. Андреев А. Заметки о стиле Галины Уствольской. // Музыка России. 1982. С. 241.
40. Арановский М. Симфонические искания. Л., СК, 1979. С. 213.
41. Упомянутая выше статья А. Андреева. С. 247.
42. Там же. С. 258.
43. Южак К. Из наблюдений над стилем Галины Уствольской. // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-70 гг. Л., 1979. С.101.
44. См. примечание 3.
45. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. С-Пб., 1998. С. 107-108.
46. Фраза из статьи, упомянутой в примечании 44.
47. Раабен Л. Музыкальная жизнь Ленинграда. 1961.
48. Цитата из книги Л. Раабена — см. прим. 45. С. 113.
49. Фрагмент из рецензии М. Тараканова на исполнение Первой симфонии Г. Уствольской. Советская музыка, 1966, № 10.
50. Цитата из статьи А. Гнатенко. Музыкальная академия, 1995, № 4-5.
51. Упомянутая выше статья А. Андреева.
52. Здесь автор публикации не вполне точен: текст вокальной партии несколько иной — «Аы, аыы... Господи!» с авторской ремаркой: «Возглас во Вселенную». Звучит он не трижды (согласно партитуре), а семь раз.
53. Цитированная выше статьи Т. Майера — см. прим. 25.
54. Упомянутая ранее аннотация А. Макарова — см. прим. 37.

55. Фрагмент из рецензии К. Харба в газете «Festspielsommer», 1995.
56. Автор цитируемой статьи — Э. Вермелен, 1991.
57. Цитата из буклета «Радио-классика», октябрь 1995.
58. Фрагмент из упоминавшейся ранее статьи Т. Майера — см. прим. 25.
59. Выдержка из аннотации Виктора Суслина «Г. Уствольская "Dona nobis расет". Композиция № 1 для флейты-пикколо, тубы и фортепиано».
60. См. прим. 25.
61. См. прим. 55.
62. См. прим. 25.
63. См. прим. 59.
64. См. прим. 56.
65. Автор высказывания — Х. Хех. 1991.
66. Из письма Ф. Деньера к Г. Уствольской. 1995.
67. См. прим. 25.
68. Продолжительность «Большого дуэта» — около 25 минут.
69. Цит. по статье К. Харба в газете «Kurier», Цюрих, 17.08.1995.
70. Цитата из аннотации Бориса Тищенко к грамзаписи «Дуэта».
71. Автор этих слов — редактор «Радио-классика» А. Макаров.
72. Примечательны авторские ремарки к «Большому дуэту»:
 - 1) Виолончелисту:
 - а) иметь два смычка; один — с более грубым древком;
 - б) играть обязательно на возвышении (помосте).
 - 2) ПИАНИСТУ:
 - а) крышка рояля должна быть открыта. При этом рояль должен быть отодвинут к задней стенке сцены или стоять ближе к рампе;

- 6) необходимо обязательное расстояние между виолончелистом и пианистом.
73. Неизвестный Денисов. Публикация, составление, вступительная статья и комментарии В. Ценовой. М., 1997. С.85.
74. Речь идет о режиссере Татьяне Валерич.
75. Цитата из кн. Неизвестный Денисов. — См. прим. 73. С.141.
76. Фоули Даниэл Чарльз. Симфония № 5 «Amen». Аннотация к сочинению Г. Уствольской в буклете «Wien modern—98». С.244.
77. Цит. по кн. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С.146.
78. Анблар Ж. Уствольская в своей сути. Журнал «Музыка», Париж, 1998. С.6.
79. Знаменитая фраза Гоголя, сказанная около ста пятидесяти лет назад, кажется сегодня подлинным музыкальным пророчеством...
80. См. прим. 56.
81. Слова в кавычках принадлежат Х. Роглю — см. прим. 20.
82. Автор высказывания — М. Зибер. Цит. По буклету «Wien modern—98».
83. Все симфонии Уствольской изданы только в партитуре; клавиrow не существует — в применении к уникальной музыке композитора это понятие теряет смысл.
84. Цит. по буклету XXXI фестиваля современной музыки, проводимого под эгидой Университета штата Индиана (США), октябрь 1997 г.
85. См. прим. 29. С.111.
86. Гоголь Н. Портрет. М., 1959. С.105.
87. См. прим. 59.
88. Написанная в 1955 году, симфония была впервые исполнена в 1969 году, издана — в 1972-ом.

89. Полный текст авторского предисловия ко Второй симфонии приводится ниже:

«Смысловую организацию музыки осуществляет разорванная тактовая черта, которая ставится каждому исполнителю в его партии (и партитуре) и не может быть заменена тактовой чертой. Тактовая черта является лишь формальной организацией вертикали.

Аккордовые тембровые комплексы во всей симфонии должны быть тщательно уравновешены. Верхний звук комплекса является ведущим и должен быть везде выделен.

Исполнители на духовых инструментах (Fl, Ob, Tr-be) должны сидеть на сцене в следующем порядке:

I, III, II, IV, VI, V.

Солист (Canto) — мужчина. Необходим микрофон.

Крышка у рояля должна быть обязательно открыта.

Исполнитель на ударных инструментах пользуется деревянными молотками и мягкими палочками (bacch, di Timpani).

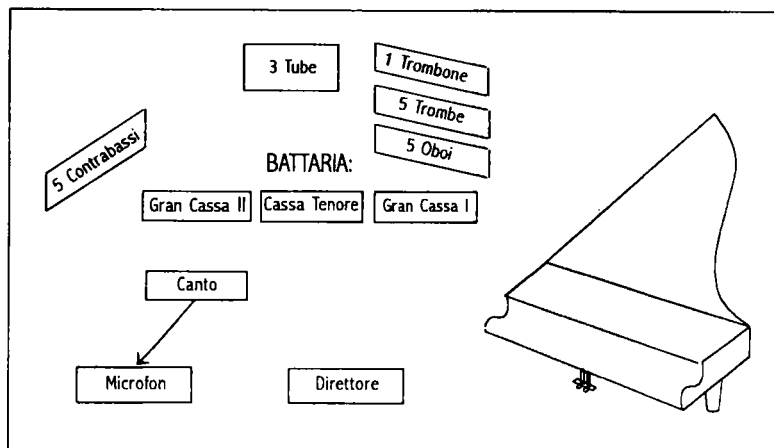
В симфонии использован текст из сборника «Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков». (М., Наука, 1972).

Исполнителю-вокалисту предпослана авторская ремарка: «Гортанно. Ладони поднести ко рту — помогут выразить возглас. К концу глиссандо ладони убрать». Исполнять: «Возглас во вселенную, молясь Богу».

90. См. прим. 29. С. 116.

91. Пунктирный мотив финального раздела ведет свое начало от ритма возгласа-крика.

92. Симфония, написанная в 1983 году, издана в 1990-ом. Ниже приводятся авторская схема расположения исполнителей на сцене и указания, изложенные на титульном листе партитуры:



«1. Смысловую организацию музыки осуществляет разорванная черта, которая ставится каждому исполнителю в его партии (и партитуре) и не может быть заменена тактовой чертой.

2. Тактовая черта является лишь формальной организацией вертикали.

3. При совпадении тактовой и разорванной черты ставятся обе черты обязательно.

4. Тембровые комплексы во всей симфонии должны быть тщательно уравновешены.

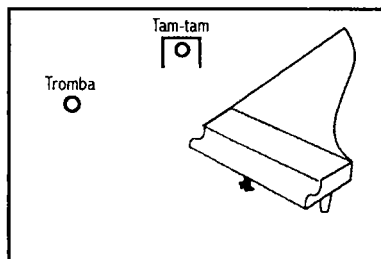
5. Верхний звук комплекса является ведущим и должен звучать сильнее.

6. Крышка рояля должна быть обязательно открыта.

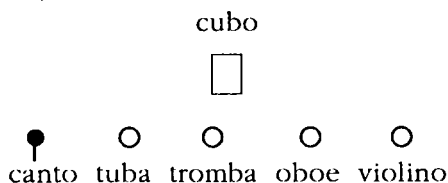
7. Юноша или мужчина в черной рубашке и черных брюках произносит текст в микрофон.

8. Все комплексы в симфонии должны слушать друг друга, не перекрывать.»

93. Ниже приводятся авторский рисунок расположения исполнителей на сцене и ремарки:



94. Наряду с подсобными ремарками к Пятой симфонии дана авторская схема расположения музыкантов на сцене:



95. Высказывание Бориса Тищенко.

96. См. прим. 29. С. 105.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо вступления	3
-------------------------	---

ГЛАВА I

МУЗЫКА КАК НАВАЖДЕНИЕ	9
Каталог	17
Фортепианный концерт	19

ГЛАВА II

ГАЛИНА УСТВОЛЬСКАЯ — ХУДОЖНИК И ЧЕЛОВЕК	25
Трио для кларнета, скрипки и фортепиано ..	34

ГЛАВА III

УСТВОЛЬСКАЯ И ШОСТАКОВИЧ: диалог реальный и мнимый	39
Октет	53

ГЛАВА IV

ПЕТРОГРАД • ЛЕНИНГРАД • ПЕТЕРБУРГ В МУЗЫКЕ И ЖИЗНИ	59
Скрипичная соната	68

ГЛАВА V

РЕЛИГИОЗНОСТЬ ИЛИ ДУХОВНОСТЬ?	73
Двенадцать прелюдий	79

ГЛАВА VI

МУЗЫКА В ЗЕРКАЛЕ ПРЕССЫ	85
Большой дуэт для виолончели и фортепиано	98

ГЛАВА VII

«ВОКРУГ МЕНЯ — ТЫСЯЧИ ТЕЧЕНИЙ...» ..105

Дуэт для скрипки и фортепиано 113

ГЛАВА VIII

ПЛАМЕНЕЮЩИЙ РОЯЛЬ. СОНАТЫ 117

ГЛАВА IX

КОМПОЗИЦИИ И СИМФОНИИ 123

Заключение 144

Примечания 149

Лицензия на издательскую деятельность
ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

О. Гладкова.
«Галина Уствольская. Музыка как наваждение».

Редактор Л. Фролова, технич. редактор А. Столярчук, худож. редактор О. Сумкин, корректоры Е. Торопова, Ж. Решетова.

Подписано в набор 28.04.99 г. Подписано в печать 28.05.99 г.

Формат 60x88/16. Гарнитура Гарамонд. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Объем печ.л.10,5. Тираж 5000 экз.

Издательство «Музыка». 191123. Санкт-Петербург, ул. Рылеева, 17.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034. Санкт-Петербург, В.О., 9-я линия, 12
Заказ № 3225